

Grado en Estudios Hispánicos
CIESE-Comillas – UC
Año académico 2022-2023

ESTUDIO DEL COLOR VERDE EN LA OBRA DE LORCA

Trabajo realizado por Lara Gómez Urquía
Dirigido por Cristina Martín Sanz y Javier Helgueta Manso

«El verde es el color principal del mundo, y a partir del cual surge su belleza.»

– Pedro Calderón de la Barca

ESTUDIO DEL COLOR VERDE EN LA OBRA DE LORCA

RESUMEN: La simbología del color se halla presente en la literatura desde sus orígenes; no obstante, ocupó una gran significación durante el periodo del simbolismo surgido en el siglo XIX y extendido hasta el XX. Este movimiento influyó sobremanera en Federico García Lorca, autor perteneciente a la Generación del 27. A pesar de su considerable importancia, los estudios sobre la simbología de sus obras centrada en el color verde han sido tratados de manera superflua. A partir de este trabajo se pretende contribuir al esclarecimiento del significado aportado por el autor al color verde en sus diferentes obras, así como el estudio del símbolo desde una perspectiva antropológica y psicológica. Asimismo, se analizará de manera precisa los momentos concretos en los que se emplea el color verde en la obra dramática y poética de Lorca, uno de los autores más representativos dentro de la literatura española y del simbolismo.

Palabras clave: símbolo, simbología del color, color verde, teatro, poesía, antropología, psicología, Federico García Lorca.

STUDY OF THE COLOUR GREEN IN LORCA'S WORK

ABSTRACT: The symbolism of colour has been present in literature since the origins; however, it was of great significance during the period of symbolism that emerged in the 19th century and extended into the 20th century. This movement had a great influence on Federico García Lorca, an author belonging to the Generation of 27. Despite its considerable importance, the studies on the symbolism of his works centred on the colour green have been scarcely dealt with. The aim of this work is to contribute to the clarification of the meaning contributed by the author to the colour green in his different works, as well as the study of the symbol from an anthropological and psychological perspective. In addition, the specific moments in which Lorca uses the colour green in his works will also be analysed in detail. To this end, it will be analysed the poetic and dramatic work of Federico García Lorca, whose study is appropriate because he is one of the most representative authors within symbolism.

Key words: symbol, colour symbolism, green colour, theatre, poetry, anthropology, psychology, Federico García Lorca.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	4
1. MARCO TEÓRICO.....	6
1.1. Contextualización histórica	6
1.2. Vida y obra de Federico García Lorca	7
1.3. Caracterización del símbolo	11
1.4. La simbología en la literatura española	13
1.5. La simbología en la obra de Lorca	15
1.5.1. La muerte.....	16
1.5.2. La naturaleza	18
1.5.3. Los colores	20
2. MARCO PRÁCTICO	22
2.1. El color verde en la obra dramática de Lorca	22
2.1.1. Análisis empírico de la aparición del color verde en la obra dramática.....	23
2.1.2. Análisis simbólico del color verde en la obra dramática.....	27
2.1.2.1. El dualismo de la vida y la muerte	28
2.1.2.2. La lujuria, el deseo y la fecundidad	33
2.1.2.3. La rebeldía y la libertad	35
2.1.2.4. La relación del verde con otros colores	36
2.2. El color verde en la obra poética de Lorca.....	39
2.2.1. Análisis empírico del color verde en la obra poética	39
2.2.2. Análisis simbólico del color verde en la obra poética.....	41
2.2.2.1. La muerte	41
2.2.2.2. El deseo	43
2.2.2.3. La libertad	44
2.3. Comparación del uso del color verde en la obra dramática y poética de Lorca	44
CONCLUSIONES	48
BIBLIOGRAFÍA	50
ANEXOS	53
ANEXO I. FRAGMENTOS EXTRAÍDOS DE LA OBRA DRAMÁTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LOS QUE APARECE EL COLOR VERDE	53
ANEXO II. POEMAS EXTRAÍDOS DE LA OBRA POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LOS QUE APARECE EL COLOR VERDE	59

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene la finalidad de ofrecer a la comunidad académica una nueva visión en el campo de la literatura del símbolo del color verde en la obra de Lorca; a pesar de la gran relevancia de este autor dentro y fuera de España, hay que considerar que este área no se ha explotado suficientemente. Desde el último siglo, se han realizado numerosos estudios sobre Lorca y su figura debido a su importancia en la literatura; no obstante, en el presente trabajo se presenta un nuevo punto de vista que se considera de gran significación. Así como el simbolismo de la naturaleza en Lorca sí ha sido explorado, la colorimetría no ha tenido una mayor relevancia y ha sido Manuel Antonio Arango (*Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, 1998) quien ha examinado de manera superficial el uso de los colores, en especial el verde. Igualmente, otros autores como Javier Salazar Rincón (*«Rosas y mirtos de luna...» Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, 1999) se han dedicado a estudiar la simbología del autor lorquiano y han centrado su estudio únicamente en los elementos naturales y dejan de lado por completo la influencia de los colores cuando acompañan a dichos elementos.

El trabajo se divide en dos partes: el marco teórico y el marco práctico. La primera parte ayudará al lector a comprender el contexto en el que se desarrollan las obras escritas de Lorca, de la manera en la que este influye en las temáticas y en el modo de enfocarlas. Además, se presentará información importante sobre el símbolo para poder comprender con mayor claridad las explicaciones que se aportarán. El término *símbolo* adquiere diferentes definiciones según la disciplina desde la que se observe como la literatura, donde Lilia Leticia García Peña aporta su propia definición, o la filosofía, desde el punto de vista de Ricoeur. Existen, por supuesto, características que un símbolo debe cumplir por naturaleza para ser considerado como tal. Estas han sido discutidas por numerosos investigadores, pues se trata de un concepto abstracto el cual no tiene una definición concreta, sino que varía continuamente y no es totalmente esclarecedora. Algunos análisis como los de Lotman –quien crea el concepto *semiosfera*– y Beuchot poseen una gran cantidad de información fundamental para la comprensión del símbolo.

Por otro lado, se presentará un acercamiento al movimiento del simbolismo en

España y a la influencia de este en Lorca, quien se vio repercutido por autores como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado. Igualmente, se hará una breve exposición de los significados de los símbolos más recurrentes en la obra de Federico García Lorca, pues resulta de gran interés para, posteriormente, analizar el color verde cuando este se encuentre enlazado directamente con otras alegorías lorquianas.

La segunda parte se compone del estudio de las obras dramáticas y poéticas de Lorca en las que se manifiesta el color verde. De este modo, se abordará desde dos criterios diferentes la presencia de este color: desde un enfoque empírico –que permitirá una visión objetiva de los diferentes usos del verde en las obras, donde se observarán una serie de patrones que se repiten en ambos géneros– y desde un punto de vista simbólico –donde se analizará de manera subjetiva el propio significado que puede adquirir el color verde en la obra de Lorca según el contexto en el que se encuentre a partir de las herramientas teóricas que se han tratado previamente–. Al final de esta parte, para esclarecer las diferencias y las similitudes encontradas, se llevará a cabo una comparación entre ambos géneros donde queden expuestos los resultados finales.

Todo este estudio subjetivo del significado del color se ha apoyado, principalmente, en las relevantes investigaciones que se han centrado a lo largo de los años en recopilar toda la información posible sobre la colorimetría y los significados que las diferentes sociedades y culturas le aportan. Así pues, destacan *Diccionario de símbolos* (1992), de Cirlot, *Dictionnaire des symboles* (1969), de Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario Akal del Color* (2001), de Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego, y *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2010), de Eva Heller. Con ello, se ha conseguido contrastar su información y adaptarla al contexto histórico y social en el que se desarrolla la vida de Lorca y, entonces, esclarecer el significado que este autor le aporta al color verde en su obra.

A causa de ello, mediante el estudio realizado se espera haber contribuido a la exégesis de la definición del símbolo y de su importancia en la obra de Lorca desde la perspectiva de los colores, más en concreto del verde. La coloración influye sobremanera en la lectura y el entendimiento de los textos ya que se asocia a una imagen abstracta independiente en cada lector o cultura según las vivencias por las que se hayan pasado. Una vez finalizado el estudio, se abrirán nuevas puertas a la influencia de otros colores en la obra de Lorca.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Contextualización histórica

En primera instancia, el contexto histórico toma una gran relevancia a la hora de investigar las obras literarias del autor y este facilitará la comprensión de sus obras y la realización este estudio. De este modo, Federico García Lorca nace en 1898, un año clave en la historia de España debido a su alto nivel de conflictividad. El país acaba de perder las islas Filipinas tras una larga y severa batalla y cede a Estados Unidos este territorio junto con Puerto Rico y Guam. Además, también perdió Cuba tras conceder su independencia.

En 1902, Alfonso XIII accede al trono de un país inestable y atrasado donde el poder se encuentra repartido entre liberales y conservadores. Por ello, los primeros años del granadino se caracterizaron por un país envuelto en el tradicionalismo, donde primaba la misoginia y la sensibilidad natural era degradada frente al autoritarismo. Dichos hechos se vieron evidenciados en las obras de Lorca, donde plasmaba sus pensamientos en contra de la situación del país. De igual manera, durante este reinado se produjeron fuertes crisis como la Semana trágica de Barcelona y la guerra contra Marruecos.

En esta coyuntura, surgió el regeneracionismo, un movimiento ideológico que tenía como finalidad la reforma de las estructuras económicas, sociales y políticas del país. Fue la Generación del 98 (Noventayochismo) quien se encargó de retratar en la literatura la protesta frente al costumbrismo. La realidad española provocó en ellos un sentimiento de pesimismo; sin embargo, se ocuparon de crear un nuevo espíritu y una España mejor mediante sus obras. Destacaron autores como Miguel de Unamuno, Valle-Inclán o Pío Baroja. A su vez, también surgió la Generación del 14 (Novecentismo), la cual comparte con el 98 la preocupación por España; no obstante, defiende la europeización del país y critica la exaltación sentimental, defendiendo así la literatura objetiva. Dentro de dicha generación tomaron relevancia nombres como José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón o Ramón Gómez de la Serna.

No obstante, el reinado de Alfonso XIII claudicó en 1923 debido al golpe de Estado de Primo de Rivera. Así, dio comienzo una dictadura centralista que favoreció al

partido clerical y que se caracterizaba por su tendencia aristocrática. En contra de ella se hallaban los intelectuales, los republicanos y la CNT. No fue hasta 1930 cuando Primo de Rivera renunció de su cargo y la Monarquía fue restituida, aunque no durante un periodo largo de tiempo.

El 12 de abril de 1931 se celebraron elecciones mediante las cuales se instauró la II República. Este régimen democrático fue presidido por Niceto Alcalá-Zamora hasta 1936, cuando se dio lugar la Guerra Civil y el mando pasó a Manuel Azaña. Durante el primer bienio de este periodo liberal y republicano, se realizaron una serie de reformas: la religiosa, reduciendo así el poder de la Iglesia en España; la territorial, la cual reconoció el derecho a la autonomía de Cataluña, Euskadi y Galicia; y la educativa, con la que se estableció una educación laica y gratuita. No obstante, también se produjeron grandes conflictos sociales entre la izquierda obrera y la derecha extrema, lo que creó una inestabilidad en el país aumentando las huelgas y revueltas.

En las elecciones de 1933, el resultado de las votaciones permitió el poder al centro-derecha debido a que la población desconfió de la izquierda tras los altercados sucedidos en el territorio español. Asimismo, el nuevo gobierno abolió las reformas establecidas en los primeros años de la República, volviendo así a instaurarse un país católico y unitario, sin división de territorios. Todo esto produjo de nuevo enfrentamientos en el pueblo español, destacando la Revolución de octubre de 1934 de Asturias.

Nuevamente, se celebraron elecciones en 1936, siendo esta vez el Frente Popular el partido elegido por los españoles. En esta ocasión se retoman algunas reformas derogadas. Sin embargo, mandos militares y algunos partidos políticos que se encontraban en contra del sistema republicano, tras los asesinatos del teniente Castillo y de Calvo Sotelo, dieron principio a un alzamiento militar contra el Gobierno. Inició así la Guerra Civil, que duró hasta 1939, cuando comenzó la dictadura militar de Francisco Franco.

1.2. Vida y obra de Federico García Lorca

Lorca nace en 1898, en Fuente Vaqueros, un pueblo granadino donde primaba el

interés cultural por la lectura impartido por los núcleos izquierdistas. Este interés por la literatura también era compartido por varios familiares de Lorca, así como por otros campos artísticos como la música. Desde muy joven, debido al ambiente familiar, desarrolló una atracción por las artes y pasó gran parte de su infancia cantando canciones populares andaluzas y aprendiendo a tocar la guitarra.

Igualmente, debido a la fortuna que poseía su padre, el patriarca de la familia, obtuvo el privilegio de recibir una excelente formación académica. Cursó el bachillerato en un instituto laico dirigido por un familiar. No obstante, a pesar de haber vivido una infancia feliz y tranquila, su adolescencia se tiñó de oscuro tras ser rechazado por algunos profesores y alumnos debido a su personalidad tan sensible. Así pues, el dramaturgo decidió plasmar en su obra *Doña Rosita la soltera* (o *El lenguaje de las flores*) la dureza que algunos profesores de la época ejercían sobre los más sentimentales y débiles:

MARTÍN. Mi vida de siempre. Vengo de explicar mi clase de Preceptiva. Un verdadero infierno. Era una lección preciosa: «Concepto y definición de la Harmonía», pero a los niños no les interesa nada. ¡Y qué niños! A mí, como me ven inútil, me respetan un poquito; alguna vez un alfiler que otro en el asiento, o un muñequito en la espalda, pero a mis compañeros les hacen cosas horribles. Son los niños de los ricos y, como pagan, no se les puede castigar. Así nos dice siempre el Director. Ayer se empeñaron en que el pobre señor Canito, profesor nuevo de Geografía, llevaba corsé; porque tiene un cuerpo algo retrepado, y cuando estaba solo en el patio, se reunieron los grandullones y los internos, lo desnudaron de cintura para arriba, lo ataron a una de las columnas del corredor y le arrojaron, desde el balcón, un jarro de agua. (1935: 25)

Sin embargo, el apoyo de la música y su familia ayudaba a contrarrestar el ambiente opresor que sufría en la escuela. Estas circunstancias –el desprecio, la violencia, el arte y la protección de su familia– tomaron un gran papel en lo que sería su futuro literario. De la misma manera, la Universidad también intervino notablemente en el autor y en su pensamiento. Durante sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras y Derecho de Granada, conoció a Domínguez Berrueta, quien defendía las ideas propias de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) como la separación de la Iglesia y el Estado. Posteriormente, los viajes realizados con este hombre dieron lugar al primer libro de Lorca: *Impresiones y paisajes* (1918).

Tras ello, tomó la decisión de trasladarse a la capital española después de publicarse la inauguración de la Residencia de Estudiantes. Esta fue descrita en un folleto publicitario redactado por Alberto Jiménez de la siguiente manera:

La Residencia es una asociación de estudiantes españoles que cree, como se cree en la vida misma, en una futura y alta misión espiritual de España, y que pretende contribuir a formar en su seno, por mutua exaltación, el estudiante rico en virtudes públicas y ciudadanos, capaz de cumplir dignamente, cuando sea llamado a ello, lo que de él exijan los destinos históricos de la raza (...) La Residencia quiere ser el hogar espiritual donde se fragüe y depure, en corazones jóvenes, el sentimiento profundo del amor a la España que se está haciendo, ala que dentro de poco tendremos que hacer con nuestras manos. (García de Valdeavellano, 1976: 57)

Federico García Lorca permaneció en la Residencia desde 1918 hasta 1928, donde coincidió con grandes ilustres como Jorge Guillén, Ortega y Gasset o Miguel de Unamuno. Durante su estancia en este lugar, Lorca participó en diferentes actividades artísticas como charlas propias, debates o juegos poéticos. Asimismo, en el transcurso de este periodo compuso los poemas que incluiría en *Canciones* (1927). Estos seguían el estilo propio del autor, el cual se dirigía hacia lo humano como la búsqueda del amor, el paso del tiempo o la llegada de la muerte. Ese mismo año, se creó la Generación del 27, de la cual Lorca formaría parte junto con otros artistas como Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Luis Cernuda, María Zambrano y Maruja Mallo. A la vez, también trabaja en dos de sus obras más importantes: el *Romancero gitano* dentro de la poesía y *La zapatera prodigiosa* en el teatro.

En 1929, tras establecerse en el país la dictadura de Primo de Rivera, Lorca no se posicionó a favor del nuevo régimen y debido a la situación política decidió emprender rumbo a Nueva York. Desde un principio, el autor plasmaba en la correspondencia que enviaba a su familia y amigos sus sentimientos positivos por la ciudad americana. Este periodo en el extranjero tomó una gran relevancia en la composición artística del escritor. Fue allí donde escribió *Poeta en Nueva York* (1940), obra en la que se refleja su propia experiencia en la ciudad donde primaba el capitalismo.

Más adelante, en 1930, Federico García Lorca vuelve a España –donde se estaba preparando la llegada de la II República– con nuevas ideas adquiridas de su viaje. Un

año más tarde, decide fundar La Barraca, un grupo teatral que pretendía acercar la cultura al pueblo. El hermano de Federico, Francisco, describe la creación de este grupo teatral en *Federico y su mundo*:

Los estudiantes de la Universidad de Madrid, ayudados por el Gobierno de la República, y especialmente por el maestro don Fernando de los Ríos, hacen por primera vez en España un teatro con el calor creativo de un grupo de artistas, destacados ya con luminoso perfil en la actual vida de la nación. Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todos oculto; y tener encerradas estas prodigiosas voces poéticas es lo mismo que cegar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño puro de las estrellas. (1980: 439)

En consecuencia de la creación de La Barraca, en 1933, en el teatro Beatriz de Madrid, Lorca muestra al mundo una de sus obras dramáticas más importantes: *Bodas de sangre*. Forma parte de la trilogía rural lorquiana junto con *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Dichas tragedias exponen la coerción de la libertad, los deseos y la soledad de la mujer española de la época.

Es a partir de 1934 cuando el estado anímico del escritor comienza a decaer debido a la situación por la que pasa su país y por la muerte de su gran amigo Ignacio Sánchez Mejías, la cual reflejaría en los poemas *La cogida y la muerte* (1934), *Cuerpo presente* (1934) y *Alma ausente* (1934). A pesar de esta inmensa tristeza, Lorca decidió seguir adelante con su proyecto teatral para poder educar al pueblo: «Aquí lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral» (Lorca, 1934).

Ya en junio de 1936, la tensión política que acontecía en España provocó que Lorca viajase a Granada para reunirse con su familia, con quien se sentía protegido. El 8 de agosto se presenta en el hogar de los Lorca García un escuadrón falangista en busca de los hermanos del casero. Antes de su marcha advirtieron al escritor que no debía huir ya que tenía una orden de arresto domiciliario. Ese mismo día, Lorca huyó a casa de los Rosales, donde, el 16 de agosto, es detenido por el falangista Ruiz Alonso. Tras su arresto, Miguel Rosales trató de acudir al Gobierno Civil y evitar el final trágico; sin

embargo, antes del amanecer del 18 de agosto, Lorca fue fusilado.

1.3. Caracterización del símbolo

Dentro del presente estudio, resulta fundamental esclarecer el significado del símbolo, pues Lorca lo emplea como recurso principal a la hora de introducir el color verde en sus obras, aportando así una dimensión fundamental en el texto literario.

En primer lugar, cabe mencionar que varios autores tratan de crear una aproximación al concepto de *símbolo*. La Real Academia Española (2022) lo define como «Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que a partir de la corriente simbolista (...) utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes». Desde el punto de vista literario, Lilia Leticia García Peña expone una definición de *símbolo* más completa:

Pequeñas unidades que poseen una gran capacidad concentradora de energía significativa, que migran de una época y de un contexto a otro, permaneciendo asombrosamente estables a lo largo de la historia de la cultura, y al mismo tiempo, adaptándose a una gran y diversa posibilidad de contextos semióticos. (2012: 126)

En cambio, desde un punto filosófico, Ricoeur, un pensador que se dedicó al estudio de la simbología, indica lo siguiente: «entenderé por símbolo, remontándome a un sentido mucho más primitivo, las significaciones analógicas formadas espontáneamente y que nos transmiten inmediatamente un sentido» (1982: 181). Por último, desde la perspectiva de la psicología, el símbolo es descrito por Carl Gustav Jung como «símbolo como aquel término o imagen que significa más de lo que denota o expresa» (2009: 177).

Así pues, una vez aproximado el significado, se procederá a exponer la caracterización de un símbolo. Por un lado, una característica primordial en este análisis es la composición cultural por la que el símbolo está integrado. Se entiende cultura como «conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, es una época, grupo social, etc.» (RAE, 2022). Un símbolo siempre ha de analizarse dentro del ámbito cultural, pues es la civilización de

determinada ideología y contexto quien aporta un significado a un significante: «el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia, pero también lo somete a transformación» (Lotman, 1993: 93). De este modo, los símbolos actúan como cápsulas de información que transmiten la identidad y la ideología de una sociedad a lo largo de la historia, pudiendo estos cambiar de significado en el transcurso del tiempo.

Igualmente, Lotman lleva a cabo una investigación acentuada en la influencia de la cultura en el análisis de los símbolos: *La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto* (1996), donde define el símbolo como «una expresión sígnica de una esencia no sígnica suprema y absoluta (...) El contenido titila irracionalmente a través de la expresión y desempeña el papel como de un puente del mundo racional al mundo místico» (1996: 101). Este estudio se basa principalmente en la semiótica y señala que el término *semiosfera* se trata del lugar en el que una sociedad se comunica e interactúa entre sí; no obstante, este espacio no se basa en un aspecto físico, sino de un aspecto abstracto, no tangible.

Por su parte, Lotman adjudica a la semiosfera una serie de rasgos distintivos, así como el carácter delimitado, en el cual cada cultura posee una semiosfera diferente delimitada por una frontera –la lengua–: el símbolo puede perder su significado durante el proceso de la traducción; y la irregularidad semiótica, con la que se muestra que cada símbolo, independientemente de la cultura, puede llegar a tener un significado diferente en cada individuo dependiendo de sus experiencias personales.

En relación con ello, Beuchot afirma que «tenemos entonces que la relación, que la vivencia del prójimo, tiene que ver, y mucho, con el sentido que cada cual busca para su ser» (2014: 206). Del mismo modo, García Peña añade que «los símbolos se realizan en discursos individuales, mutan, se personalizan, pero se atan siempre a conformaciones colectivas del imaginario cultural» (2012: 134).

Por otro lado, otra particularidad propia del símbolo es que es un elemento particular del ser humano. El hombre es el único ser vivo con la capacidad de crear símbolos debido a nuestro desarrollo natural del cerebro que también permite el acto de la comunicación mediante el lenguaje. De esta forma, todo ser humano es capaz de crear e interpretar un símbolo, lo que le convierte en un concepto universal.

En definitiva, un símbolo es un signo que contiene dentro de sí una información abstracta acordada por un grupo cultural determinado. Asimismo, se singulariza por ser universal y propio del ser humano. Además, su interpretación se encuentra sujeta al contexto en el que se halla.

1.4. La simbología en la literatura española

Los símbolos son uno de los recursos que siempre han nutrido la historia de la literatura, desde sus orígenes orales; no obstante, a mediados del siglo XIX surge en Francia el Simbolismo, un movimiento literario que nació en contraposición al Realismo y al Naturalismo. Prevalece la subjetividad frente a la objetividad y se hace empleo de los símbolos para poder abordar los conceptos más abstractos e imprecisos, de manera que la interpretación se vuelve más abierta. Es decir, se busca la belleza de la palabra y más allá de ella, lo que evoca, su misterio inefable: su objetivo no es nombrar, sino sugerir.

Asimismo, los simbolistas guardan una cercana relación con la tradición folklórica, tal y como desarrolla Javier Salazar Rincón en «*Rosas y mirtos de luna...*» *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca* (1999). Ambos comparten el lenguaje poético y la presencia de los símbolos, además de la presencia de lo irracional y lo fantástico donde los hechos suceden de manera misteriosa e imprevisible bajo las temáticas religiosas y mágicas. En efecto, el hombre primitivo y el hombre simbolista sienten la necesidad de descifrar los mensajes misteriosos que la naturaleza trata de enviarles. Sumado a esto, el interés de los autores por el simbolismo proviene de los descubrimientos que Freud realizó sobre el inconsciente y el posible significado de los sueños durante esta época. Dichos estudios respaldan la teoría sobre el innatismo de la creación del ser humano desde sus inicios, explicando así las creaciones de las canciones y las leyendas populares como la aparición del movimiento del simbolismo.

De este modo, los símbolos tomaron una gran relevancia dentro de las construcciones literarias, sobre todo en la poesía. Autores como Charles Baudelaire o Edgar Allan Poe son algunos de los más representativos junto con Arthur Rimbaud, quien muestra en el simbolismo la importancia de lo cromático y la percepción en su

poema *Vocales* (1883)¹.

De igual forma, esta corriente literaria llegó a España e influyó en poetas como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Tal y como afirma Jaime Giordano en «Darío a la luz del simbolismo» (1979), Rubén Darío perseguía con su obra «la aspiración a la belleza asociada al valor expresivo de lo simbólico, lo enigmático y lo misterioso» (1979: 126). Con ello, un claro ejemplo de la presencia del simbolismo en Rubén Darío es su obra *Azul...* (1888), donde se pueden encontrar símbolos como el cisne, representando la elegancia; el oro, en representación de la belleza; o el color azul, el cual representa lo espiritual, lo mágico.

Asimismo, Juan Ramón Jiménez lleva su poesía a su máxima expresión por medio del mar. Este símbolo toma el significado de un gran peligro que se aproxima y de la muerte. La obra simbolista primordial de este autor es *Dios deseado y deseante* (1948), donde, junto al mar, aparecen símbolos como el ave, el sol, el pozo o la flor, entre otros muchos. De él, Lorca toma inspiración de símbolos concretos como las rosas y los parques, los cuales representan la sensualidad y el misterio. De hecho, la influencia que ejerció Juan Ramón Jiménez en Lorca no se basó únicamente en los símbolos, sino que también intervino en la estética de sus composiciones. Esto surge, por ejemplo, en el poema de Lorca *Córdoba*, el cual comienza «Córdoba. Lejana y sola». Este refleja un claro paralelismo con la obra de Juan Ramón Jiménez titulada *Huelva, Lejana y Rosa*.

Igualmente, en Antonio Machado es posible observar a lo largo de toda su obra poética cómo el símbolo siempre está presente. El río, la fuente o el mar es simbología recurrente dentro de sus poemas, tal y como en *Campos de Castilla* (1912). Su simbología, al igual que la de los anteriores autores nombrados, se centra primordialmente en la naturaleza. Esta es vista como un mundo sensorial que trata de transmitir un mensaje al hombre. Es de este autor de donde Federico García Lorca rescatará los símbolos de los naranjos y los limoneros, representaciones de una extrema sensibilidad y contemplación. Antonio Machado ejerce un papel fundamental a la hora del simbolismo que Lorca realiza a través de los elementos naturales.

Así pues, se ha construido una pincelada sobre la aparición e importancia del

¹ «A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales, / diré algún día vuestros latentes nacimientos. / Negra A, jubón velludo de moscones hambrientos que zumban en las crueles hediondecas letales.»

Simbolismo y algunos de los autores españoles más destacados, los cuales fueron un foco de inspiración significativa para las posteriores publicaciones de Federico García Lorca.

1.5. La simbología en la obra de Lorca

El empleo de la simbología es un recurso que Lorca siempre ha empleado en sus obras, tanto poéticas como teatrales. Así como señala Javier Salazar Rincón en «*Rosas y mirtos de luna...*» *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca* (1999) en su primer poema fechado en 1917, el autor granadino ya puso en práctica la estilística simbolista.

En los comienzos de Lorca en la escritura, la estética simbolista, ya cultivada por Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, seguía vigente y Federico García Lorca opta por continuar la corriente de sus maestros. Ya en sus primeras composiciones muestra un gran interés por la creación de los símbolos.

Ahora bien, como se mencionó en el anterior apartado, la simbología empleada por los diferentes autores pertenecientes al simbolismo se enfocó en la naturaleza, tomando a esta como un espacio que transmite información codificada. De este modo, Lorca señala en uno de sus poemas la importancia de la naturaleza en la simbología para un autor:

El poeta es el médium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras.

El poeta comprende
todo lo incomprensible,
y a cosas que se odian,
él hermanas las llama. (1994: 408)

Por tanto, gran parte de la simbología presente en las composiciones literarias de Lorca se centrarán en la naturaleza –árboles, flores, rocas...–, tal y como en el caso de sus antecesores simbolistas, de manera que queda reflejada su clara influencia e

inspiración. Tal y como se señaló en el apartado «La simbología en la literatura española», Lorca adquirió de estos autores símbolos como el cisne, el azul, el parque, la rosa, el naranjo o el limonero. Así pues, se observa cómo Lorca optó por recuperar símbolos relacionados con el mundo natural, incluso los colores que se encuentran relacionados con dicha temática. El autor consiguió a partir de distintos elementos naturales crear diferentes significados abstractos. Tal y como indica Javier Salazar Rincón, «la atracción de Federico por este tipo de imágenes es consecuencia de aquella herencia romántica y simbolista, de la cual nuestro autor es heredero y partícipe entusiasta» (1999: 34).

Además, los símbolos concentrados en la obra de Lorca se pueden agrupar en diferentes temáticas frecuentes en la obra de Federico, así como la muerte, la religión, la fecundidad, el erotismo o la protesta social.

Con todo esto, una vez introducido el movimiento literario, se procederá a presentar la distinta simbología que Lorca emplea en su obra. Cabe destacar con anterioridad que una serie de los símbolos mantendrán un significado propio en la obra de Lorca mientras que otros han sido obtenidos por el autor a partir del folklore, los mitos y leyendas, supersticiones y creencias de la época. En el caso presente, se explicarán los símbolos de la muerte, la naturaleza y los colores más destacados. Como se verá todos ellos mantienen una relación estrecha entre sí ya que los dos primeros se encuentran directamente ligados con el tercero. Además, estos han sido analizados ya que son los más recurrentes e importantes en la obra de Lorca.

1.5.1. La muerte

El concepto de la muerte ha mantenido diferentes significados a lo largo de la historia, dependiendo del contexto socio-cultural en el que se encontrase la población mundial. Como se señaló con anterioridad, el símbolo no mantiene un significante invariable, sino que es inestable y se rige por las creencias sociales e individuales de una persona. De este modo, ha sido también un tema muy recurrente e importante en la historia de la poesía, donde es uno de los principales símbolos que aflora en las composiciones poéticas.

Por su parte, es una de las temáticas más reiterativas en las tramas de Lorca. Esta forma de representación más genuinamente lorquiana es mostrada de manera estética y poética mediante los símbolos. Para conseguirlo, el granadino emplea de manera cíclica una sucesión de símbolos que ha relacionado al concepto de la muerte en su imaginario.

El primer elemento que se usa en las obras lorquianas como símbolo de la muerte es la calavera. Lorca toma este símbolo de otras culturas y religiones que ya lo habían empleado anteriormente como símbolo funerario. Su significado queda esclarecido por Cirlot en el *Diccionario de símbolos* (1969) como «el emblema de la caducidad de la existencia (...) Sin embargo, como la concha del caracol, es en realidad “lo que resta” del ser vivo una vez destruido su cuerpo. Adquiere así un sentido de vaso de la vida y del pensamiento» (1992: 115).

Es en el poema *Canción primaveral* (1921) donde figura la calavera relacionada con lo fúnebre. Aparece acompañada del cementerio y del ciprés, dos símbolos también recurrentes en la obra de Lorca que se relacionan con la muerte. Mediante el uso conjunto de estos tres símbolos, Lorca consigue aportar un valor más expresivo al simbolismo de la muerte: el cementerio representa el espacio en el cual se encuentra una gran cantidad de calaveras, cabezas gigantes, de donde han emergido los cipreses:

En el monte solitario,
un cementerio de aldea
parece un campo sembrado
con granos de calaveras.

Y han florecido cipreses
como gigantes cabezas
que con órbitas vacías
y verdosas cabelleras,
pensativos y dolientes
el horizonte contemplan. (1969: 425)

Por otra parte, la luna, el caballo y la sangre son también símbolos propios de Lorca que representan la muerte. En este caso, es posible encontrar dicha simbología en la obra teatral *Bodas de sangre* o en el *Romancero gitano*. Por norma general, la luna es interpretada como una persona física, de manera que se le aporta a la muerte, un

concepto material, de tangibilidad. Igualmente, el caballo es el reflejo de la destrucción y de la muerte inevitable. Por último, la sangre es considerada la vida y lo que mantiene con vida al ser humano, de manera que si esta se derrama provoca un gran mal: la muerte.

Al ser tan recurrente en la obra de Lorca la representación de la muerte que es posible encontrar muchos otros símbolos además de los ya expuestos como el caballo, la sangre, el río, el viento o, incluso, la guardia civil, entre otros muchos. En conclusión, conforme señala Gil López:

La muerte es, en la casi totalidad de la poesía de Lorca, la cristalización de un acto de voluntad que no puede ser sino violento en su concepción y, sobre todo, en el modo de ejecución. Lorca parece estar obsesionado (no ya sólo en el *Romancero* o en el *Poema del Cante Jondo*, sino en su prolongación dramática: en *Bodas de sangre*, en *Yerma* e incluso en *Mariana Pineda* (basta una mínima reflexión para constatarlo) y, muy especialmente, en la muerte que supone la más hermosa afirmación de la libertad del individuo, la de Adela en *La casa de Bernarda Alba* de toda la producción lorquiana parece obsesionado, decíamos por la índole voluntariosa del acto que conduce a la muerte. (1986: 171)

1.5.2. La naturaleza

La naturaleza aparece representada mediante una gran cantidad de conceptos en la obra de Lorca. Esta simboliza principalmente el nacimiento, el desarrollo y la muerte en los elementos vivos. El citado proceso natural e inevitable sirve para crear un símil con el hombre, el cual pasa por el mismo proceso.

Sobre el caso particular de Lorca, Javier Salazar Rincón desempeñó un estudio profundo de la simbología en la naturaleza dentro de las obras del autor granadino: «*Rosas y mirtos de luna...*» *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca* (1999). En dicha indagación, la naturaleza queda dividida en los apartados: los árboles y los frutos, hierbas y arbustos, y el lenguaje de las flores; a su vez estos quedan subdivididos en subapartados con las especies respectivas que Lorca emplea. Gracias a ello, es posible visualizar la importancia de la naturaleza en sus obras.

El olivo es uno de los árboles más presentes en la obra Lorca. Este símbolo es empleado sobre todo para representar Andalucía, el paisaje mediterráneo, y el deseo. Dentro del universo lorquiano, es bajo la sombra de estos árboles donde se encuentran los amantes. Además, las plantaciones de olivos se encuentran en espacios oscuros y alejados donde las parejas pueden encontrarse de manera secreta. Igualmente, la aceituna o la oliva, el fruto del olivo, sirve también como representación de todo lo descrito. Con ello, Lorca lo refleja en *La casa de Bernarda Alba*: «PONCIA: -Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar» (2017: 211). En este fragmento es precisamente donde puede observarse el significado que se le aplica al olivo. En este caso, el olivar es el lugar donde los hombres van a tener un encuentro sexual con una prostituta. Así pues, se produce un acercamiento entre un hombre y una mujer alejados del pueblo ya que esto estaba desaprobado y aún más por la profesión de la dama.

La rosa, por su parte, es la flor más recurrente en los escritos de Lorca, lo que señala la importancia que esta tenía en él dentro del lenguaje simbólico. Esta toma diferentes significados en función de la obra en la que aparezca y su color. Para Lorca, las rosas de color rojo representan la pasión, el deseo en el amor –que puede ser plácido o dolorido– y el peligro –situado en las espinas–. A su vez, las rosas blancas simbolizan la castidad y la pureza. La dualidad de este símbolo según su color queda patente en *Doña Rosita la soltera*:

Una noche adormilada
en mi balcón de jazmines
vi bajar dos querubines
a una rosa enamorada;
ella se puso encarnada
siendo blanco su color;
pero como tierna flor
sus pétalos encendidos
se fueron cayendo heridos
por el beso del amor. (1971: 157)

1.5.3. Los colores

El simbolismo del color se encuentra recurrentemente presente en diferentes artes como la pintura y la literatura. Los valores que se le aportan se encuentran reflejados estrechamente al inconsciente, a la psicología. De nuevo, su significado se supedita de las relaciones que los individuos hayan creado en las redes de la mente. Esto es mantenido por Jolan Jacobi en *La psicología de C.G. Jung* (1947). Este autor afirma que en función de la cultura en la que se analice el símbolo se tomará un significado diferente.

A continuación, se hará un repaso por el simbolismo de la colorimetría lorquiana que se centre en el caso particular del contexto. Según Manuel Antonio Arango: «La significación de los colores en la obra de Lorca está llena de imágenes emblemáticas, que parten de la intrahistoria del pueblo andaluz» (1998: 293).

El rojo es un color cálido que presenta intensidad. En la obra de Lorca, uno de los significados que toma este color es la sangre, debido a su color real. Igualmente, como se ha señalado anteriormente, la sangre es un símbolo de muerte, por lo que esto lleva a que el rojo simbolice la muerte. A todo esto, el dicho color también es relacionado con el fuego, lo que provoca que el lector establezca una relación con el peligro o la pasión. Esto queda reforzado por los estudios realizados por Eva Heller, los cuales concluyen que «es el color de la fuerza, de la vida» (2010: 105). Igualmente, Chevalier define este color como aquel que es «la condición de la vida (...) cuando se derrama significa la muerte» (1969: 1371).

De la misma manera, al igual que el rojo, el negro en Lorca también representa la expiración de la vida. Esto se justifica ya que el negro representa la ausencia de otro color, la oscuridad. Su aspecto frío está asociado a las tinieblas. Según Chevalier, «lo negro expresa la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado e invariante (...), es un color de duelo» (1969: 1152). Al contrario, el blanco representa la luz y la tranquilidad. A continuación, se expone el poema de Lorca *Remansillo* en el que se puede observar la simbología del blanco, el rojo y el negro:

Me miré en sus ojos
pensando en tu alma.
Adelfa blanca.

Me miré en tu boca.
Adelfa roja.
Me miré en tus ojos.
¡Pero estabas muerta!
Adelfa negra. (1927: 2)

Además, el color blanco manifiesta la pureza debido a su máxima claridad respecto a otros colores. Tal y como indica Eva Heller el blanco «es más que un color: es la suma de todos los colores de la luz» (2010: 271). A su vez, el color amarillo mantiene un significado compartido con el blanco: es símbolo de la luz y de la vida, pero también de la eternidad y la riqueza.

El naranja, por su parte, es un color producto de la mezcla entre los colores rojo y amarillo y su simbolismo en Lorca mantiene una relación con esta creación del color: el naranja se encuentra entre el rojo y el amarillo, es decir, entre la muerte y la vida. Esto tiene como resultado que el color naranja adopte el simbolismo de lo que envejece, del paso del tiempo. En este caso, este es un significado que el propio Lorca aporta a este color, ya que en diferentes estudios sobre la simbología del color su significado no concuerda. De este modo, Chevalier define el naranja como «el símbolo de la fecundidad» (1969: 1143) y para Cirlot representa «el orgullo y la ambición» (1992: 136). Así pues, se puede observar la subjetividad que rodea al símbolo, siendo este influido por el contexto y las vivencias individuales de las personas: cada autor otorga un significado distinto, no se mantiene una acepción fija.

Finalmente, el azul en Lorca es el color del cielo, del espacio inmaterial que se encuentra por encima del hombre. Este color evoca al pensamiento y a la profundidad y por ende a la tranquilidad. Es posible que el autor tomase el significado de este color de la obra *Azul...* de Rubén Darío, de quien ya se nombró anteriormente que fue una de las inspiraciones simbolistas del autor granadino. Este significado también es alegado por Cirlot, quien define este color como «el más inmaterial de los colores: la naturaleza generalmente nos lo presenta sólo hecho de transparencia (...). Es camino de lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario» (1969: 244).

A modo de resumen, se expone una tabla donde se recogen de manera simplificada los significados que Federico García Lorca les otorga a los colores en sus obras:

Rojo	Sangre, muerte, peligro, pasión
Negro	Muerte, oscuridad
Blanco	Luz, tranquilidad
Amarillo	Luz, vida, eternidad, riqueza
Naranja	Paso del tiempo
Azul	Pensamiento, tranquilidad

2. MARCO PRÁCTICO

En el marco práctico se ofrecerá un análisis profundo de los distintos significados que adquiere el color verde en Lorca. De este modo, el análisis se dividirá en dos partes: el teatro y la poesía. Así, se podrá observar si se acata alguna diferencia entre ambos géneros literarios o si, por su parte, existe una relación de similitud. Asimismo, se estudiarán los distintos usos que el autor le aportaba al color verde de manera concreta extraída de fragmentos de las composiciones. Será en las conclusiones donde se resolverá la cuestión de si verdaderamente existen diferencias de significados en el simbolismo del color verde entre la poesía y el teatro. Para conseguir esto, se han seleccionado todas las composiciones encontradas, en fuentes como el CORDE o las propias obras, en las cuales se manifiesta el color verde. Todas las obras y fragmentos extraídos se encuentran expuestos en los anexos.

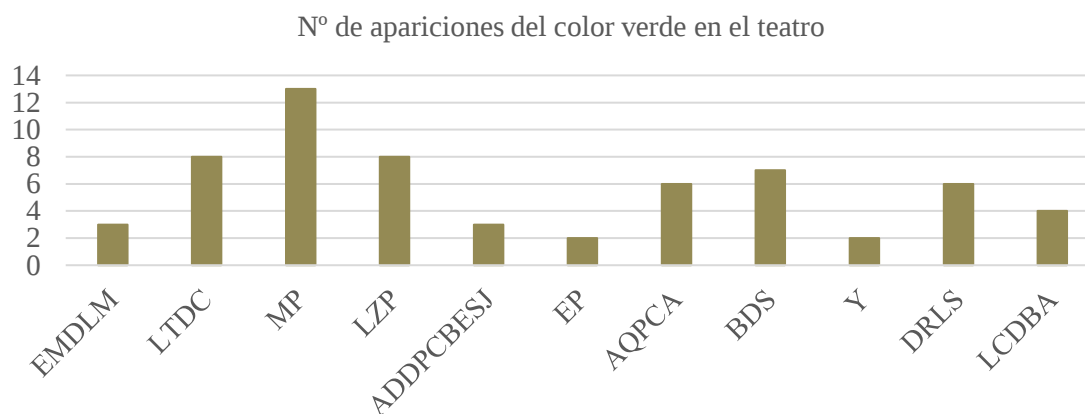
2.1. El color verde en la obra dramática de Lorca

Dentro de la cuantiosa lista de obras de teatro de Lorca, se han seleccionado todas aquellas en las que el color verde hace aparición. De esta forma, se ha observado que la mayoría de ellas cumple con esta característica, lo que llama en abundancia la atención, pues así se demuestra que es un símbolo enormemente arraigado en las composiciones teatrales del autor.

2.1.1. Análisis empírico de la aparición del color verde en la obra dramática

Las obras de teatro en las que se ha encontrado que el color verde aparece son las siguientes –en orden cronológico de publicación–: *El maleficio de la mariposa* (1919), *Los títeres de cachiporra* (1922), *Mariana Pineda* (1925), *La zapatera prodigiosa* (1926), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1926), *El público* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931), *Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Ahora bien, han quedado fuera de este análisis debido a la ausencia del color protagonista de este estudio *Retablillo de Don Cristóbal* (1930) y *Comedia sin título* –obra que quedó inconclusa y solo se conserva el primer acto ya que Lorca fue asesinado antes de poder terminarla–. En otras palabras, de un total de trece obras teatrales, once contienen el color verde, es decir, un ochenta y cinco por ciento del conjunto. Esta es una cifra considerable que refuerza la importancia de estudiar este símbolo debido a su constante presencia en la literatura de Lorca.

De igual manera, se procederá a desglosar este porcentaje en apartados cada vez más concisos que nos aporten nueva información sobre dicho símbolo. En este sentido, se ha obtenido el número concreto en el que el color verde hace aparición en las obras ya nombradas: *El maleficio de la mariposa*, tres; *Los títeres de cachiporra*, ocho; *Mariana Pineda*, trece; *La zapatera prodigiosa*, ocho; *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, tres; *El público*, dos; *Así que pasen cinco años*, seis; *Bodas de sangre*, siete; *Yerma*, dos; *Doña Rosita la soltera*, seis; *La casa de Bernarda Alba*, cuatro. De esta forma, se emplea el verde un total de en sesenta y dos ocasiones. Para ilustrar todos estos datos de una manera más visual, se expone a partir de la siguiente gráfica:



² Gráfico 1. Número de apariciones del color verde en el teatro. Fuente: gráfico propio.

Análogamente, es posible observar la frecuencia con la que Lorca emplea el color verde en sus obras, siendo *Mariana Pineda* la obra teatral donde este color aparece un mayor número de veces (trece), seguida de *Los títeres de cachiporra* (ocho) y *La zapatera prodigiosa* (ocho). Al contrario, la obras con menos apariciones del verde son *El Público* (dos) y *Yerma* (dos).

Por añadidura, resulta significativa la mayor aparición del color verde en las primeras obras. En el *Gráfico 1*, estas se encuentran ordenadas cronológicamente según su publicación, por lo que es observable el cambio que se produce en el uso del color verde: es en el primer periodo de Lorca en el teatro donde se concentra de manera más clara el uso del verde. Si se precisa *El Público* como la primera obra de los dos periodos imaginarios, en el primero de estos se sitúa un total de treinta y cinco veces en las que se emplea el verde, es decir, en más de la mitad de las ocasiones. En el segundo periodo –que contaría con una obra más que en el primer periodo– se encuentran las veintisiete restantes. O sea, entre ambos periodos hipotéticos establecidos hay una diferencia de ocho número de veces de uso.

Resultaría de interés en próximos estudios realizar un análisis similar con otros colores. Así, se podría averiguar si esta misma situación se repite y saber si Lorca, con el paso del tiempo, dejó de emplear la simbología de los colores en sus obras o si, por su parte, dejó de lado el verde como uno de los colores centrales en sus composiciones literarias para dar mayor importancia a otros.

² *El maleficio de la mariposa*: EMDLM; *Los títeres de cachiporra*: LTDC; *Mariana Pineda*: MP; *La zapatera prodigiosa*: LZP; *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*: ADDPCBESJ; *El público*: EP; *Así que pasen los años*: AQPLA; *Bodas de sangre*: BDS; *Yerma*: Y; *Doña rosita la soltera*: DRLS; *La casa de Bernarda Alba*: LCDBA.

Por otra parte, estas sesenta y dos apariciones del color verde se pueden clasificar en distintas categorías de manera objetiva según su coyuntura, es decir, el caso en el que se utilizan. En esta ocasión, predominan dos situaciones: vestimentas y naturaleza. En la primera situación, el verde se emplea para describir el color de las prendas –o telas– que aparecen en el momento. En la segunda situación, el verde acompaña a elementos naturales como plantas, frutos o animales. Junto a estos dos casos, se pueden añadir dos más: uno en el que el verde describe la personalidad de uno de los personajes, su físico o sus acciones; y otro que se emplea con el fin de describir el espacio en el que se desarrolla la escena, como, por ejemplo, la luz o las paredes. Debajo se muestra una gráfica que representa estas apariciones:

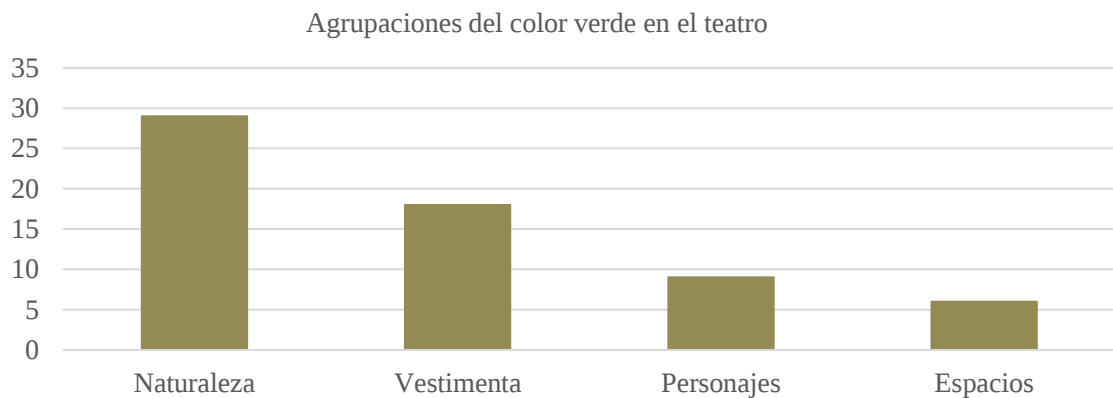


Gráfico 2. *Agrupaciones del color verde en el teatro*. Fuente: gráfico propio.

Así pues, la naturaleza es a lo que más acompaña en verde en las obras teatrales; en concreto, en veintiocho ocasiones. Esto es previsible debido a que, tal y como ya se mencionó anteriormente en este trabajo, la naturaleza toma una gran importancia en el simbolismo y, especialmente, en la obra de Lorca. Con ello, se puede presuponer que todos, o una gran parte de estos usos del color junto con la naturaleza obtendrán un significado simbólico. De igual manera, será estudiado posteriormente. Un caso concreto del verde junto con la naturaleza se puede encontrar en *El maleficio de la mariposa*: «la escena representa un prado verde» (2014:17); o en *La zapatera prodigiosa*: «qué hermosa eres, / mariposa del aire / dorada y verde» (1930: 52).

Indistintamente, también es visible que la vestimenta toma una relevancia para Lorca, pues se emplea en dieciocho ocasiones, diez menos que la naturaleza. Resulta importante en la representación del teatro ya que este no es necesariamente leído, sino que también puede ser visto. De esta forma, el vestuario en una representación teatral

puede, en Lorca, transmitir un mensaje simbólico. Algunos de estos casos se encuentran en *Los títeres de cachiporra*: «Don Cristobita viene vestido de verde» (1953: 33); o en *Bodas de sangre*: «Sale una anciana totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuros» (1986: 107).

Por su parte, en menor medida, aparece el verde acompañando a rasgos –directos o indirectos– de los personajes en nueve ocasiones; por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba*: «El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes» (2017: 211). Mientras, el verde también es empleado para representar espacios, aunque en menor medida; en 6 momentos; por ejemplo, en *Doña rosita la soltera*: «sala baja de ventanas con persianas verdes que dan al jardín del Carmen» (1971: 201). Este último aspecto también es muy importante en la simbología a la hora de la representación teatral, pues es muy visual y resulta más sencillo de mostrar al público que los ojos verdes de uno de los personajes.

Junto con todo esto, cabe resaltar que, en numerosas ocasiones, estas apariciones del color verde también se hallan acompañadas de otros colores. Estos pueden llegar a influir en la propia simbología del color verde, lo cual será analizado más adelante. Por ahora, se muestra una gráfica que revela los distintos acompañamientos del color verde, de modo que un mismo elemento está compuesto por más colores que este:

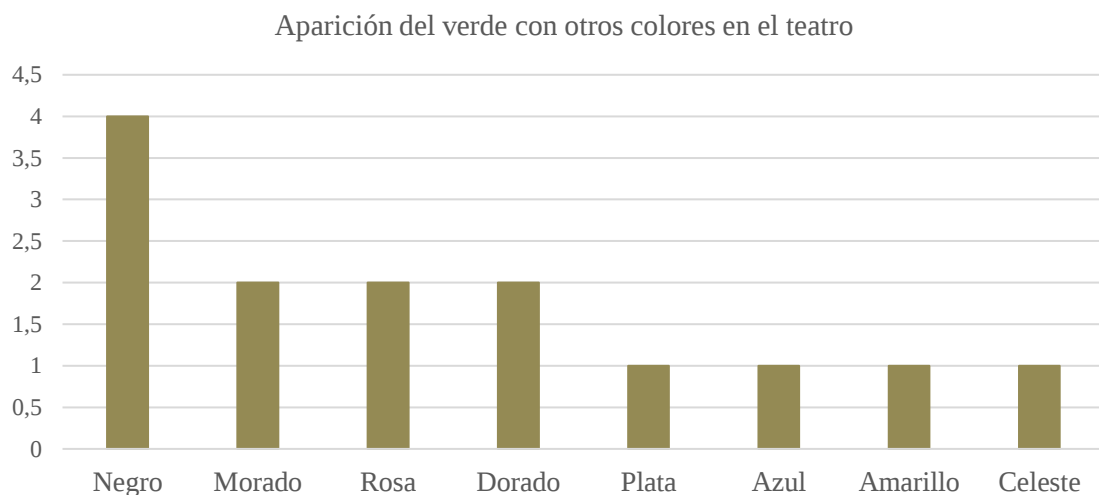


Gráfico 3. *Aparición del verde con otros colores en el teatro*. Fuente: gráfico propio.

Con esta gráfica se puede verificar que el verde figura junto con otro color en catorce momentos; es decir, en el veintitrés por ciento de las ocasiones posibles. Junto

con el color negro aparece hasta en cuatro ocasiones, lo que puede ser un indicio de que este intervendrá en el significado del simbolismo del color verde o lo complementará mediante su propia connotación. Del mismo modo, el morado, el rosa y el dorado están ligados al verde dos veces cada uno. Y, por último, el plata, el azul, el amarillo y el celeste aparecen una única vez representando a un mismo elemento que el verde. Cabe destacar que estos colores pueden encontrarse en estas obras de teatro en otras ocasiones, más estos datos obtenidos son referidos a los elementos que presentan el color verde junto con uno o más colores.

A modo de resumen, en su obra dramática, Lorca adjudica una papel principal al color verde puesto que, se recuerda, este aparece en once obras de teatro –siendo el total trece–. Además, todas estas apariciones se han podido clasificar en cuatro grupos: naturaleza, vestimenta, personajes y espacios, de manera que es observable un patrón de elementos de los que Federico García Lorca se valía para simbolizar. Finalmente, tal y como se acaba de señalar el verde aparece acompañado por otros colores hasta en catorce ocasiones de un total de sesenta y dos casos.

2.1.2. Análisis simbólico del color verde en la obra dramática

Resulta importante recordar que el color se encuentra estrechamente ligado al subconsciente y a las vivencias propias del individuo que recibe el estímulo. Por ello, las estimaciones que se van a analizar a continuación no son definitivas, ya que se tratarán de estudiar a partir de las experiencias de Lorca y de la sociedad de su época para poder valorar de la manera más correcta el significado que el autor deseó transmitir. Es decir, al leer los textos cada lector puede interpretar un significado diferente ya que, inconscientemente, lo va a comprender de un modo desigual; no obstante, este estudio no se basa en un análisis del simbolismo desde un punto de vista propio, sino desde el punto de vista de Federico García Lorca.

Principalmente, en la cultura occidental, el color verde se relaciona con la vegetación y, en algunas ocasiones, con la muerte, con la lividez extrema. Esto puede ser ejemplificado mediante la representación en las pinturas egipcias de Osiris –dios de la vegetación y de los muertos– quien era pintado con el color verde.

Además, el *Diccionario Akal del color* señala que el verde mantiene propiedades calmantes y represoras: «tonalidad positiva para el desarrollo de los procesos psicológicos depresivos y de oposición; lo cual parece tener utilidad terapéutica, ocasionalmente, en el control de enfermedades caracterizadas por la hipertensión y ansiedad» (2001: 931). Igualmente, este diccionario señala que el verde, como sinestesia cromática, transmite la sensación de penumbra, estatismo, sabores agrios y ácidos, olores fragantes y aromáticos, frescura y humedad. Por añadidura, refuerza una de las ideas principales de este estudio: «desde los tiempos remotos, la significación simbólica del verde gira, principalmente, en torno a los conceptos de la naturaleza» (2001: 931).

Así pues, una vez introducido el color verde y esclarecida su acepción general, se procederá a clasificar y agrupar los diferentes significados que se han encontrado en los fragmentos extraídos de las obras dramáticas de Lorca en las que aparece el verde. Con ello, el verde, un único significante, obtiene varias connotaciones dependiendo de su interpretación.

Ciertamente, no todas las apariciones del color verde han adquirido un tinte simbólico. En unas pocas ocasiones únicamente se emplea para describir un elemento cuyo color habitual es el verde. De este modo, se consigue embellecer el texto y la representación mediante el empleo de epítetos.

2.1.2.1. El dualismo de la vida y la muerte

Si se presta atención a los diferentes usos del color verde en las obras dramáticas del color verde, es observable que, a pesar de tratarse de un único color, se caracteriza por dos significados totalmente opuestos: la vida y la muerte, el comienzo y el fin. Esta profunda polaridad es distinguible gracias al contexto de la obra y a los elementos que acompañan a este color. A continuación, se expondrán las diferencias y los ejemplos que permitirán entender la diversidad del significado de este símbolo.

Por un lado, el verde es la representación de la vida en su máximo esplendor. Recapitulando, es el color de la naturaleza y esta implica la viveza de los seres que se encuentran en ella –los árboles, las plantas, los animales...–. Además, la estación de la primavera consolida esta idea de la vida debido a que se trata del periodo del año en el que todos estos seres resurgen y comienzan un nuevo ciclo. Así pues, se ha observado

que el color verde acompañado de frutos, plantas o árboles adquiere la connotación de la vida.

El caso del verde representando a la vida se expone en, por ejemplo, *El maleficio de la mariposa* (1919). En esta obra, como ya se ha señalado, el verde aparece en tres ocasiones. En este caso, en todas ellas el verde se emplea para representar un prado: «La escena representa un prado verde y humilde bajo la sombra densa de un gran ciprés» (2024: 05); «CURIANITA SILVIA: Reina / seré de este prado verde, / pues tengo amor y riquezas» (201: 17); «CURIANITO: Tienes el cuerpo frío. / Ven conmigo / que es mi cueva templada / y desde allí verdad el prado verde / perderse en la distancia» (2014: 56). En estos tres fragmentos se advierte que el prado verde es el lugar en el que se desarrolla la historia, el espacio en el que se encuentran los insectos protagonistas de la obra. Esta zona es donde todos los seres vivos conviven.

En el primer fragmento, se presenta en escena este prado verde; sin embargo, se añade que este se encuentra bajo la sombra de un ciprés. Aquí, dentro del simbolismo de la vida, se encuentra una connotación de muerte, obteniendo así la dualidad de vida-muerte. El ciprés, tal y como se mencionó en los distintos símbolos de la muerte que se pueden encontrar en las obras de Lorca, el ciprés simboliza el fin de la vida. De este modo, el ciprés tapa la luz que ilumina la vida del prado verde provocando en él una sombra. Esto sirve como un adelanto, una premonición, de lo que sucederá al final de la obra, es decir, el tercer fragmento expuesto. En él, Curianito se dirige a la Mariposa, la cual se encuentra en sus últimos momentos de la vida, y la indica que verá el prado verde perderse en la distancia. Si se entiende que el prado verde se trata de un simbolismo de la vida, la Mariposa, al encontrarse falleciendo, se aleja de este espacio pues ya no pertenece a él.

Más aún, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant señalan en *Diccionario de los símbolos* que «equidistante del azul celeste y del rojo infernal, ambos absolutos e inaccesibles, el verde, valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano» (1969: 1632). Con ello, el prado verde, en este caso, es un lugar físico humano donde sucede la vida y que se encuentra entre el azul y el rojo, el cielo y el infierno. De esta manera, se presenta de nuevo la dualidad de la vida –el verde, el espacio tangible– y la muerte –el rojo y azul, espacios intangibles y abstractos–.

Resulta importante destacar que *El maleficio de la mariposa* (1917) es la primera obra teatral de Lorca, por lo que el primer significado que Lorca le asignó al color verde es el de la vida. Más adelante, se comprobará si en su última obra teatral publicada esto se mantiene.

Otro de los casos en los que se representa la vida se encuentra en *La zapatera prodigiosa*:

«NIÑO: (*En voz baja y como encantado a la mariposa, canta.*) Mariposa del aire, / qué hermosa eres, / mariposa del aire / dorada y verde. / Luz de candil, / mariposa del aire, / ¡quédate ahí, ahí, ahí! / No te quieres parar, / pararte no quieres. / Mariposa del aire / dorada y verde. / Luz de candil, / mariposa del aire, / quédate ahí, ahí, ahí! / ¡Quédate ahí! / Mariposa, ¿estás ahí?» (1930: 52)

Este fragmento se trata de una canción infantil compuesta por Lorca que él mismo decidió introducir en esta obra de teatro en la escena XIV. La mariposa puede ser vista como un anclaje que se mantiene a la vida y que no debe huir. Además, está caracterizada por los colores verde y dorado. El primer color, como ya se sabe, se relaciona con la primavera y directamente con la naturaleza; por su parte, el dorado también se encuentra ligado a la naturaleza en cuanto al color del sol, el elemento natural que aporta luz a la vida.

Asimismo, esta canción es reproducida por el niño antes de contarle a la Zapatera que el Zapatero la ha abandonado y se ha ido del pueblo. De este modo, la canción, que tiene como protagonista a una mariposa que simboliza la vida, quiere decir de manera indirecta a la mujer que se mantenga serena a pesar de las malas noticias que le van a llegar y causar en ella una tristeza profunda.

Al contrario, es notable la prevalencia de la presencia del verde como símbolo de la muerte. Las dos obras primordiales en las que esto sucede es en *Los títeres de cachiporra* y *Bodas de sangre*, posiblemente justificado por sus trágicos finales. En el caso de *Los títeres de cachiporra*, la muerte aparece representada por el personaje de Cristobita, quien siempre aparece descrito por elementos verdes:

COCOLICHE: (*Entre sueños.*) ¡Cristobita te pegará, amor mío! Cristobita tiene una panza verde y una joroba verde. Por las noches no te dejará dormir con sus resoplidos. ¡Y yo que te hubiera dado tantos besitos! Qué tristeza cuando te vi con el lazo en el

pelo...¡Lo negro bajará hasta los pies! (1953: 47)

Cocoliche, la anterior pareja de Rosita, se encuentra señalando que Cristobita es una mala persona que no hará feliz a su mujer. En este caso, el color verde no solo sirve de simbolismo de la propia muerte, sino de la premonición de lo que sucederá al final de la obra. Además, a Cristobita se le describe como un hombre descuidado físicamente el cual tiene panza y joroba. Estos dos elementos reforzados mediante la simbología del color verde ayuda al lector a interpretar que se trata de un personaje con connotaciones negativas y que mantendrá un papel en contra de los protagonistas que están enamorados.

Igualmente, en *Bodas de sangre* el uso del verde como simbología de muerte es uno de los casos más conocidos debido a la temática de la obra que, ya introducida en el propio título, deja clara la presencia indudable del fin de la vida. Si se presta atención, en los momentos en los que el verde adquiere el significado de la defunción en *Bodas de sangre* este se encuentra acompañado del propio personaje femenino de la muerte representado por una anciana: «(Desaparece entre los troncos, y vuelve la escena a su luz oscura. Sale una anciana totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuros. Lleva los pies descalzos. Apenas su se le verá el rostro entre los pliegues.)» (1986: 107).

De nuevo, el personaje es detallado mediante rasgos con el color verde. A esto se le suma la tonalidad de los paños. Manuel Antonio Arango señala que «la vivacidad de estos colores señala la importancia del mensaje que el inconsciente dirige a la conciencia» (1998: 279). Así pues, se resalta el color de las vestimentas de la mujer. Al tratarse de un verde oscuro, visualmente este cromatismo puede confundirse con el color negro, el color que simboliza la expiración de la vida en la mayoría de las culturas y las épocas. Con todo esto, Lorca consigue reforzar aún más la idea de que la mujer se trata de la representación física de la muerte. Igualmente, se le suma el misterio de la luz oscura y el rostro oculto que, junto con la descripción de la vestimenta, consiguen crear incertidumbre en los lectores de la obra.

En la misma línea, la muerte en esta obra es representada mediante la luna, otro de los simbolismos de Lorca que implica la muerte. Se encuentran ocasiones en las que se llegan a enlazar estos dos símbolos: «LEÑADOR 1º: ¡Ay luna sola! / ¡Luna de las verdes hojas!» (1986: 104). En el caso concreto de *Bodas de sangre*, la Luna es un

personaje más de la obra que es paralelo a la anciana ya que se pueden entender como un mismo personaje: la muerte. Manuel Antonio Arango describe la luna de la siguiente manera:

La luna, como símbolo de muerte en la poesía lorquiana, aparece en diferentes formas en la esta etapa de la obra del poeta: este astro ligado al paisaje nocturno y que evoca una multitud de sentimientos, como la tristeza y la melancolía, tiene un alma eminentemente romántica. La muerte corresponde a una mujer y se llama “Doña Muerte”; ella cambia alrededor de una naturaleza desprovista de color. (1998: 58)

Asimismo, Arango también destaca el cambio que Lorca ejerció sobre la luna, pues este venía precedido del romanticismo y la luna era vista de manera melancólica y no fatídica:

La luna en la poesía de Lorca se aleja del sentido poético tradicional, pues ella se halla de acuerdo con la época de 1920-1930 en el sentido de que no tenía un carácter esencialmente romántico; Lorca le atribuye a la luna un carácter maléfico. Para Lorca, la luna tiene un poder fatídico, ella le da un misterio de vida y de muerte. (1998: 58)

El vínculo entre el satélite y la coloración del verde aparece tanto en esta obra como en *Así que pasen cinco años*: «JOVEN: (*Agonizante.*) Sí, sí. ¡Un poco de chartreuse! Es el chartreuse como una gran noche de luna verde dentro de un castillo donde hay un joven con unas calzas de oro.» (2017: 36). En tal caso, se habla de la bebida chartreuse, la cual tiene un color verde amarillento y es por ello, por lo que se compara con una luna verde y unas calzas de oro. El fallecimiento aparece representado en esta bebida que toman los personajes mientras juegan una partida de cartas momentos antes de que el joven fallezca al terminar la partida.

En suma, se ha podido observar mediante la ejemplificación de varios fragmentos cómo Lorca es capaz de aportarle al color verde dos significados totalmente opuestos como son la vida y la muerte. En el primer caso, el verde aparece acompañado de elementos que se encuentran entre la naturaleza; mientras, el segundo caso está relacionado con la misticismo de la luna o con las indumentarias que describen a los personajes.

2.1.2.2. La lujuria, el deseo y la fecundidad

Lorca no oculta su intención de mostrar el deseo en sus obras; no obstante, lo recata mediante el uso de los símbolos. Por ejemplo, Manuel Antonio Arango realizó un estudio de los símbolos de esta temática en *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* (2010), en los que señala la seducción, el cuerpo, la virginidad, la desfloración, el valor sexual de la flor, el caballo, el cisne, la manzana, la niña, el laurel y el viento; sin embargo, no nombra en ningún momento el color verde. Por esta razón, se procederá a explicar la razón por la que el verde debería ser incluido dentro de esta simbología.

En primer lugar, en cuanto a la lujuria y el deseo, en *Doña Rosita la soltera*, el primo de Rosita y su futuro marido se ha ido a Tucumán por lo que ella queda sola, sin la compañía de su pareja esperando su vuelta. Tras un tiempo, le llega una carta: «AYOLA 1: Más discreto es que la leas tú sola, porque a lo mejor te dice algo verde» (1971: 195). En este caso la mujer emplea la palabra *verde* para referirse a algo privado e íntimo que da a entender que es referido a la lujuria –normalizada entre una pareja comprometida que se encuentra separada por la distancia–.

Siguiendo esta tesis, se volverá al fragmento de *La casa de Bernarda Alba* en el que los segadores contratan a una prostituta para ir al olivar, el lugar alejado donde va a suceder un encuentro:

LA PONCIA: De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo. (2017: 211)

En él, aparece descrito un hombre con ojos verdes. Este es quien ha contratado a la mujer. Resulta curioso el hecho de que el autor haya decidido especificar el color de ojos de un personaje y más aun siendo un personaje tan secundario que tan siquiera interviene directamente en la obra y en la trama principal. Así pues, teniendo en cuenta la posible simbología del verde, el color de los ojos de este muchacho puede significar el deseo ya que es el encargado de contratar a la prostituta y planificar el encuentro. Igualmente, se complementa con el símbolo del trigo («apretado como una gavilla de

trigo»), el cual según Javier Salazar Rincón representa la lujuria debido a que este representa «el cálido sopor de las tardes veraniegas» (1999: 338).

En segundo lugar, también se ha señalado el papel del color verde a la hora de la representación de la fecundidad. Un ejemplo de esto se encuentra en *Bodas de sangre*: «CRIADA: (*La besa entusiasmada y baila alrededor.*) Que despierte / con el ramo verde / del laurel florido. / ¡Que despierte / por el tronco y la rama / de los laureles!» (1986: 72). El contexto en el que se desarrolla este fragmento se basa en momentos antes de la boda entre la Novia y el Novio. La Criada se encuentra preparando a la Novia y canta estos versos. Si se presta atención a la obra, se observa cómo de este matrimonio se espera como resultado una pareja clásica de la época en la que ambas personas se casen a una temprana edad y pretendan tener descendencia próximamente después del matrimonio.

Con ello explicado, la Criada se encuentra alegre por la gran oportunidad que se le ha planteado a la Novia y trata de comunicarle a la protagonista, tal y como sucede en otras escenas, que se espera de ella un descendiente en un tiempo cercano. Para conseguir esto, emplea la metáfora de un ramo verde de laureles. El laurel, como se indicó, es uno de los símbolos que Manuel Antonio Arango señala como propio de la fecundidad y del deseo. El color intrínseco de esta planta es el verde y queda recalcado mediante el nombramiento de este. Además, este caso se repite páginas después con la misma intencionalidad: «CRIADA: (*Moviendo algazara.*) Que despierte / con el ramo verde / del amor florido. / ¡Que despierte / por el tronco y la rama de los laureles!» (1986: 77).

A modo de resumen, se ha ejemplificado cómo el color verde puede tener un nuevo significado: la lujuria, el deseo y la fecundidad. De esta manera, queda claro que un mismo color puede interpretarse de diferentes maneras en relación con el contexto en el que se desarrolle. Cabe resaltar que en el caso de la fecundidad el color verde debe ir relacionado con un elemento que simbolice esto mismo no solo en la obra de Lorca. Es decir, el color verde no aporta por sí mismo la connotación de fertilidad, sino que siempre debe ir acompañado de un símbolo que sí tenga esta acepción, recalcando así el tema expuesto.

2.1.2.3. La rebeldía y la libertad

Tal vez uno de los significados del color verde más conocidos en el teatro de Lorca es la libertad y la rebeldía. Un caso popular se encuentra en *La casa de Bernarda Alba*, en el personaje de Adela. En varias ocasiones, en esta obra, el verde se encuentra plasmado en elementos de vestimenta como el abanico o el vestido. En el caso del abanico, es Amelia quien le entrega a su madre este objeto decorado con flores rojas y verdes («Tome usted. (*Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes*)» (2017: 156). Así, se enfrenta la rebeldía que tratan de tener las hijas frente a la autoridad que se les ha presentado fruto de un luto estricto. No obstante, este personaje no consigue su objetivo final y adopta una actitud sumisa debido al regaño de su madre y no trata de luchar contra ella más adelante.

Frente a este caso se encuentra Adela, la hija menor de Bernarda Alba, quien sí que obtiene la libertad a partir de la rebeldía. En esta ocasión, se consigue a partir de la simbolización del color verde en un vestido: «MAGDALENA: ¡Ah! Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral y ha comenzado a voces: “¡Gallinas, gallinas, miradme!” ¡Me he tenido que reír!» (2017: 173). En este fragmento, Adela se viste con su vestido verde escondida de la vista de los demás en el corral, de manera que su sentimiento de rebeldía se encontraba presente pero no exteriorizado.

Al contrario, más adelante este sentimiento de rebeldía se ve impulsado por la rabia y las intenciones de Adela, quien pasa a querer exteriorizar, finalmente, sus deseos de libertad:

ADELA: (*Rompiendo a llorar con ira*) ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me podré mi vestido **verde** y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! (2017: 180)

En todos estos fragmentos que se han presentado, el color verde se opone a la oscuridad de la paleta de colores de la obra. *La casa de Bernarda Alba* se caracteriza principalmente por la presencia del color negro, el cual sería el representante de la opresión que sufren las mujeres de la casa. De este modo, un color como el verde –que simboliza la primavera, la vida– se opone a la muerte –al fin– de manera que obtiene el

significado de la libertad debido al contexto.

Cabe destacar que el significado del color verde en esta precisa ocasión también se puede interpretar mediante la connotación de la muerte. Es Adela quien lleva el color verde y quien finalmente termina por fallecer a causa de un suicidio. Con ello, cabe la posibilidad de que Federico García Lorca quisiese transmitir que la rebeldía, el deseo de la libertad tiene como resultado la caducidad de la vida. Resulta curioso ya que esta tesis se podría aplicar de manera personal a Lorca porque, se recuerda, este falleció debido a sus ideales los cuales perseguían su propia libertad y a la rebeldía que plasmaba en sus obras y discursos.

Por su lado, un caso que pasa desapercibido en la literatura de Lorca respecto al verde como simbolismo de rebeldía y libertad se sitúa en *La zapatera prodigiosa*: «Al levantarse el telón la Zapatera viene de la calle toda furiosa y se detiene en la puerta. Viste un traje verde rabioso y lleva el pelo tirante, adornado con dos grandes rosas. Tiene un aire agreste y dulce al mismo tiempo.» (1930: 22). En este caso la rebeldía y la libertad no se presentan frente a una única persona, una autoridad, sino un grupo: el pueblo. La Zapatera se encuentra cansada de las habladurías del pueblo y para mostrar su actitud revolucionaria en contra de esto Lorca decide cubrirla con un vestido verde. Además, este verde se califica como rabioso, de manera que va acorde con la personalidad de la Zapatera.

Con todo ello, es observable el hecho de que Lorca aplica el color verde, que simboliza la libertad y la rebeldía, en todo momento a las mujeres que se encuentran en contra de la situación de que vivían dentro de su sociedad. Eran puestas en un segundo plano de la sociedad en el que no podían tomar decisiones propias. Ambas historias se desarrollan a comienzos del siglo XX, donde la mujer carecía de una libertad y estaba coaccionada por las situaciones que la rodeaban como son el luto o el deber de la figura femenina de cuidar continuamente a su marido.

2.1.2.4. La relación del verde con otros colores

En algunos casos se encuentra la presencia del color verde acompañado de otros colores. De esta manera, se consigue reforzar y matizar el significado que el autor pretende transmitir al lector. Con ello, en varias ocasiones se encuentran diferentes

combinaciones de colores en la obra dramática de Lorca.

En primer lugar, el dúo que más se repite es el verde y el negro para reforzar la idea de la muerte. Por ejemplo, sucede en *Los títeres de cachiporra* y en *Mariana Pineda*. En ambas obras, aparecen representadas estas dos coloraciones en vestimentas o telas, así como en la primera obra («*Fígaro, vestido de verde, con redecilla negra y tufos, afilando una navaja con un largo suavizador.*» (1953: 49) o en una divisa³ en la segunda («AMPARO: En la corrida más grande que se vio en Ronda la vieja. Cinco toros de azabache, con divisa verde y negra. (...) Cinco toros mató; cinco, con divisa verde y negra.» (1930: 25).

En el caso de *Los títeres de cachiporra*, el personaje se describe de verde y negro para aportarle rasgos relacionados con la muerte debido a la acción que se encuentra desarrollando: afilar un arma. Asimismo, en el caso de *Mariana Pineda* se habla explícitamente de la muerte de cinco toros los cuales han sido asesinados decorados con los colores de la muerte.

En segundo lugar, también se repite en varias ocasiones en conjunto el verde y el morado. Es necesario subrayar que cromáticamente estos colores se interpretan como contrarios, de manera que se espera que su simbolismo también sea opuesto. Chevalier y Gheerbrant señalan en el *Diccionario de los colores* que el violeta es el color de la templanza, del equilibrio entre la tierra y el cielo (1969: 1657). Por su parte, Eva Heller ha obtenido como resultado de sus encuestas que el morado es el color menos natural para las personas. Esto se justifica con que es el color menos presente en la naturaleza. Con ello, es otra de las razones por las que el verde queda confrontado al morado: el verde es la representación clara de la naturaleza.

Este contraste se encuentra únicamente en el caso de *Mariana Pineda*: «*Hay una consola con urna y grandes ramos de flores de seda morada y verde.*» (1930: 55); «PEDROSA: (*Indiferente.*) ¡Muy bien bordada! / De tafetán morado y verdes letras. / Allí, en el Albaicín, la recogimos, / y ya está en mi poder como tu vida. / Pero no temas; soy amigo tuyo. (*Mariana queda ahogada.*)» (1930: 97).

En esta situación, ambos colores pueden ser interpretados no como distintos,

³ Real Academia Española: 2.f. En la lidia, lazo de cintas de colores con que se distinguen los toros de cada ganadero.

sino como iguales. Ambos pueden simbolizar la libertad que persigue Mariana Pineda: el verde, por su parte, por lo ya explicado anteriormente, y, por otra parte, el morado puede estar relacionado con la bandera liberal que se encuentra bordando la protagonista.

Finalmente, se encuentra la combinación de verde y rojo en *La casa de Bernarda Alba*. Estas combinaciones cumplen la finalidad de reforzar las connotaciones principales del verde. En el caso del rojo, («Tome usted. (*Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes*)» (2017: 156), completa el significado de libertad pues, como ya se señaló con anterioridad, el verde se oponía al negro característico de la obra y el rojo obtiene el mismo resultado. Este color es definido por Chevalier como «color de fuego y sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida» (1969: 1371). De esta forma, el rojo y el verde se oponen a la autoridad que ha llegado a la casa por la muerte, lo contrario a la vida que representan estos colores.

En resumidas cuentas, la combinación de colores no sirve para reforzar y matizar los significados del símbolo tal y como se expuso al principio; sino que también pueden ser utilizados para representar conceptos contrarios al principal para aportar nueva información de manera indirecta.

En síntesis, tras los análisis realizados se puede afirmar con certeza que el verde es un color clave en las obras dramáticas de Lorca. Por ello, resulta de gran importancia conocer los posibles significados que este símbolo puede tener. Tal y como se ha mostrado, este significado no es estable y fijo, sino que varía según el contexto en el que se encuentre, pudiendo tener varios significados en una misma obra. Así como en *El maleficio de la mariposa* –la primera obra teatral del autor– el verde adquirió un significado de vida; en *La casa de Bernarda Alba* –la última obra que vio la luz– el verde significaba libertad y muerte. De este modo, el verde ha pasado por diferentes connotaciones: desde la vida hasta la muerte pasando por el deseo, la fecundidad y la libertad.

2.2. El color verde en la obra poética de Lorca

Con el fin de extraer toda la información posible sobre la utilización del color verde en la obra poética de Lorca, se seguirán los mismos procesos que en el análisis de la obra dramática. Así, se describirá todos los posibles usos que el autor le dio al color verde en la poesía y conocer si existe alguna diferencia respecto al teatro.

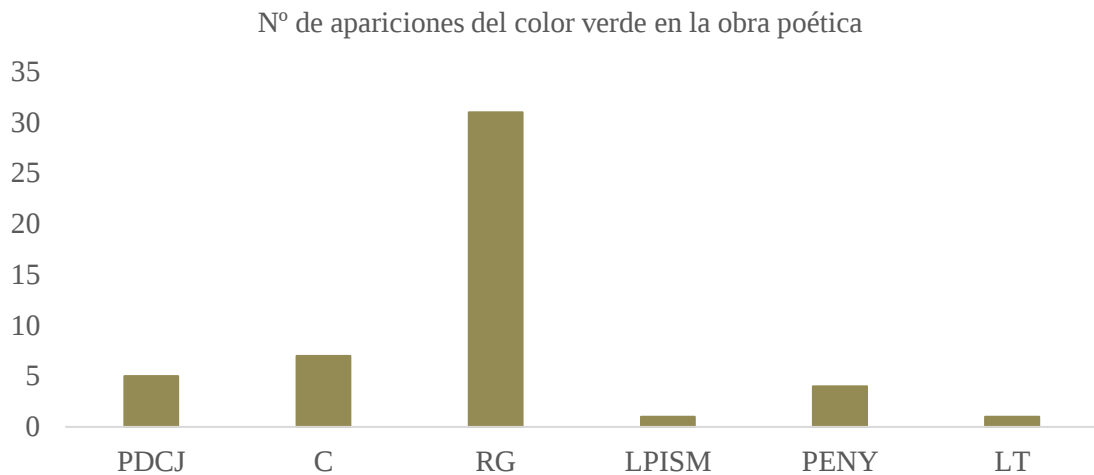
Tras la recopilación en la extensa obra poética de Lorca se han encontrado un total de veintidós poemas en los que hace aparición el color protagonista de este estudio. Todos se encuentran reflejados en el Anexo II.

2.2.1. Análisis empírico del color verde en la obra poética

Se han recogido los poemas lorquianos en los que el color verde se encuentra presente. De esta forma se obtendrán los datos y los análisis de los siguientes: dentro de *Poema del cante jondo* (1921), «Madrugada», «De profundis», «La Lola» y «Café cantante»; dentro de *Canciones* (1921-1924), «Canción primaveral», «Zarzamora con el tronco gris», «Arbolé, arbolé» y «Las gentes iban»; dentro del *Romance gitano* (1928), «Preciosa y el aire», «Reyerta», «Romance sonámbulo», «San Gabriel», «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», «Muerte de Antoñito el Camborio», «Romance de la Guardia Civil española» y «Martirio de Santa Olalla»; dentro de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934), «La cogida y la muerte»; dentro de *Poeta en Nueva York* (1940), «Nacimiento de Cristo», «El niño Stanton», «Cementerio judío» y «Oda a Walt Whitman»; y el poema individual de *La Tarara* que se creó a partir de varias canciones infantiles.

En total, el verde aparece en estos poemas en cuarenta y nueve ocasiones, de las cuales 24 se encuentran en el *Romance sonámbulo*, uno de los poemas más conocidos de Lorca y el más relevante a la hora de tratar el color verde en este autor. De tal forma, el cuarenta y nueve por ciento de la aparición del color verde de los poemas escogidos se encuentra en este poema, por lo que es notable la relevancia de este a la hora de interpretar el simbolismo del color verde. Junto con esto, los poemas en los que más aparece el verde seguidos del *Romance sonámbulo* son *Arbolé, arbolé* (tres), *Las gentes iban* (dos), *Café cantante* (dos) y *Preciosa y el aire* (dos). En el resto de las obras

aparece una única vez.



⁴ Gráfico 4. Número de apariciones del color verde en la obra poética. Fuente: gráfico propio.

Igualmente, se ha realizado un estudio, al igual que en el teatro, sobre el modo de aparición del verde. En el caso de la poesía, se han creado cinco grupos: la aparición del verde como el propio color, en la naturaleza, en los objetos, en la descripción del físico de las personas y el verde en las vestimentas:

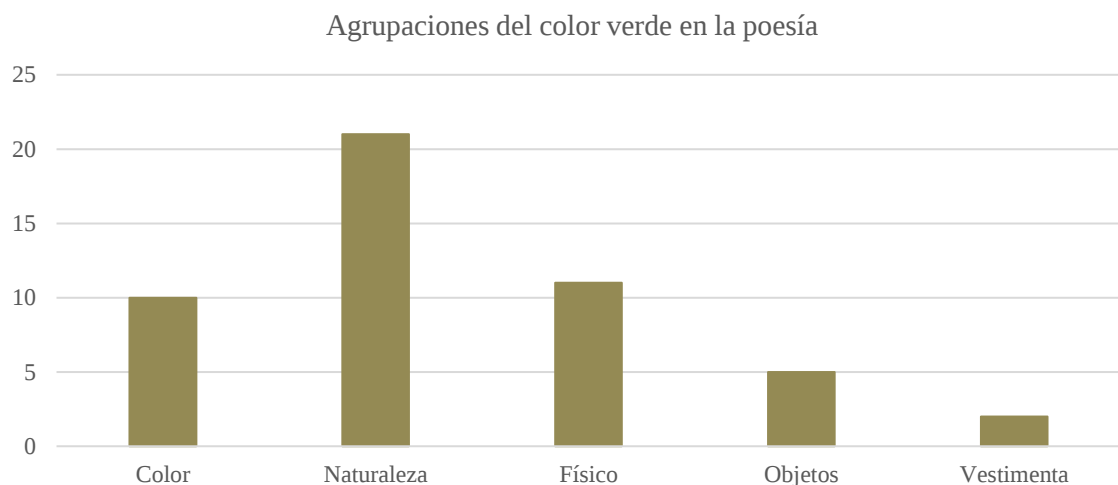


Gráfico 5. Agrupaciones del color verde en la poesía. Fuente: gráfico propio.

Con esta gráfica es observable cómo Lorca, al contrario que en el teatro, emplea el color verde como un personaje más de su obra: tiene un lugar propio y esto ocurre en diez momentos –siempre en *Romance sonámbulo*–. No obstante, frente a esto el papel del verde en la naturaleza sigue en auge y aparece en veintiuna ocasiones, siendo el grupo que más predomina, confirmando, de nuevo, su significación en la obra lorquiana

⁴ Poema del cante jondo: PDCJ; Canciones: C; Romance gitano: RG; Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: LPISM; Poeta en Nueva York: PENY; La Tarara: LT.

y en el simbolismo en general. También ha disminuido considerablemente el uso del verde para la descripción de las vestiduras respecto al teatro; en esta ocasión aparece nada más que en dos puntos. Esto puede quedar justificado porque en el teatro la ropa toma una gran importancia para transmitir información complementaria ya que se trata de un género literario muy visual a la hora de ser representado; no obstante, este factor pasa más desapercibido en la poesía. Igualmente, en la poesía también se describe físicamente a los personajes, de modo que se hace en once ocasiones. Además, aparece un nuevo grupo: los objetos, que queda sustituido por los espacios. Del mismo modo que con los atuendos, los espacios cobran importancia en el teatro y no en la poesía.

En comparación con el teatro, en este caso no se encuentra al verde designando un mismo hecho junto con otro color. Sí aparecen otros colores en los poemas; sin embargo, no están referidos a lo mismo que el verde, por lo que este color no se encuentra influenciado por otros.

2.2.2. Análisis simbólico del color verde en la obra poética

A continuación, se analizará el simbolismo del color verde en la obra poética de Lorca con el fin de estudiar los diferentes significados que adquiere y compararlos, más tarde, con los obtenidos en la obra dramática. De esta forma, los poemas estudiados son protagonizados por tres temáticas: la muerte, la lujuria y la libertad, siendo la primera la más destacada. Así pues, se encuentran los mismos temas que en el teatro, pero, a continuación, se estudiará si en su misma medida.

2.2.2.1. La muerte

Como se acaba de señalar, el verde ha influido sobremanera en la poética de Lorca como representante de la muerte. La temática central de sus poemas gira en torno al fin de la vida, por lo que el verde como símbolo es empleado como un instrumento para acrecentar dicha temática. Igualmente, mantiene un carácter estilístico propio del género.

Todo esto es observable, por ejemplo, en *Café cantante* donde los objetos que se encuentran en la escena descrita son de color verde: «lámparas de cristal / y espejos

verdes» (v. 1-2). En este poema se habla explícitamente de una conversación entre la Parrala y la muerte, donde la última no termina por acudir. En este caso, el verde es una ayuda para representar una imagen mental de la presencia de la defunción en la escena.

Igualmente, cabe destacar el papel de la coloración del verde representando a la muerte en *Muerte de Antonio el Camborio*, pues este color se encuentra acompañado de la luna, un elemento del que ya se ha tratado su simbolismo coordinado con el fallecimiento. Este poema trata la muerte de Antonio Torres Heredia, la cual afectó notablemente al poeta. De nuevo, al igual que en el teatro lorquiano, donde la luna representada mediante el color verde era continua, en la poesía lorquiana también se hace uso de este elemento: «Antonio Torres Hereida, / Camborio de dura crin, / moreno de verde luna, / voz de clavel varonil: / ¿Quién te ha quitado la vida / cerca del Guadalquivir?» (v. 19-24). Este poema describe el proceso del fallecimiento del torero mediante distintos símbolos de la muerte como la sangre, la Guardia Civil o la luna verde. Además, también se emplea como símbolo de la muerte el color gris lo que señala que un concepto puede ser representado mediante diferentes colores y no se encuentra delimitado a uno único.

Sumado a esto, el color gris también representa la muerte en *Zarzamora con el tronco gris* junto con el color verde: «Zarzamora con el tronco gris, / dame un racimo para mí. / Sangre y espinas. Acércate. / Si tú me quieres, yo te querré. / Deja tu fruto de verde y sombra sobre mi lengua, zarzamora.» (v. 1-6).

Dentro de este apartado resulta de interés resaltar el papel del color verde como símbolo de la muerte en *Romance sonámbulo*. La temática de este poema es la muerte de una joven gitana quien tuvo una relación amorosa fallida. Con ello, se emplean elementos naturales y partes del cuerpo de la joven que son caracterizados por el color verde, de modo que se recalca el fallecimiento de la joven: «Verde viento. Verdes ramas» (v. 2). No obstante, el caso curioso de este poema es la presencia del color verde como un ente concreto que no acompaña a un objeto: «Verde que te quiero verde» (v. 1). Así pues, se representa el fin de la vida y la cercanía a ella por parte de la joven gitana. Al igual que en los otros poemas, el verde no es el único símbolo de la muerte, sino que es acompañado por otros. En este caso del *Romance sonámbulo* se encuentran presentes el caballo, el cuchillo, las rosas y, de nuevo, la luna.

De la misma manera, es fundamental destacar los poemas de *Romance gitano* en general, pues se trata de manera directa la muerte, es el tema principal en torno al cual giran los poemas. El verde es empleado con el fin de destacar el fallecimiento y oponerse a la vida. Si se recuerdan los datos objetivos aportados con anterioridad, se observa que en este poemario el verde destacaba sobremanera. En consecuencia, se crea la hipótesis de que esta inmensa presencia del verde en esta obra se justifique por la gran carga que posee respecto al tema de la muerte. Por ejemplo, en esta obra publicada en 1928, se acentúa todavía más el simbolismo del color verde en el poema «Romance de la Guardia Civil», donde se combina este símbolo con la Guardia Civil, otro símbolo propio de la literatura lorquiana: «¡Oh ciudad de los gitanos! / En las esquinas banderas. / Apaga tus verdes luces / que viene la benemérita» (v. 57-60).

En definitiva, si se presta atención a los poemas estudiados, es notable que todos ellos, excepto *La Tarara* y «Oda a Walt Whitman» tratan sobre la muerte. De modo que, de un total veintidós poemas, veinte tratan sobre el verde y, por ende, emplea el color verde para simbolizar y acentuar esta idea. Por todo esto, resulta más que obvio que el significado principal que Lorca le aporta al color verde en la poesía es la muerte.

2.2.2.2. El deseo

El deseo se encuentra únicamente en un poema: «Oda a Walt Whitman». Dicho poema habla sobre la perspectiva que Lorca estima de la cultura de Nueva York. Allí ha encontrado una sociedad completamente contraria a la que el estima que es la correcta. Con ello, el poeta granadino compone este poema con la finalidad de exponer la necesidad de la existencia de un amor libre y de la democracia en la sociedad neoyorquina.

Así, se describen las escenas vistas en el East River y en el Bronx, dos de los suburbios de Nueva York donde se producen numerosos delitos diariamente. Allí, sus habitantes son caracterizados por Lorca como individuos solitarios. A todo esto, el autor le suma los diferentes perfiles que encuentra en estas zonas como niños que no se encuentran a gusto con su género o adultos que pasan las horas en los clubs. Es aquí donde se emplea el color verde para simbolizar el deseo, el deseo que sienten estos hombres al ver a otros varones y callan en silencio por miedo.

Tanto, al igual que en el teatro, vuelve a representarse en la mirada, una fuente

de deseo:

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whítman, / contra el niño que escribe / nombre de niña en su almohada, / ni contra el muchacho que se viste de novia / en la oscuridad del ropero, / ni contra los solitarios de los casinos / que beben con asco el agua de la prostitución, / ni contra los hombres de mirada verde / que aman al hombre y quemas sus labios en silencio. (v. 92-100)

2.2.2.3. La libertad

Por su parte, la libertad se encuentra en un único poema de Lorca. Este es el caso de *La Tarara*. En él se describe a la Tarara, una mujer cuyo papel es bailar y cantar que se viste con un vestido verde: «Lleva la Tarara / un vestido verde / lleno de volantes / y de cascabeles» (v. 5-9).

Esta mujer se presenta como una figura que baila para los hombres de la aceituna; no obstante, no lo hace de manera obligada, sino por gusto. Ella es quien decide su propia acción, por lo que lo hace de manera libre, voluntariamente. De esta forma, el verde de su vestido representa la libertad de su persona. Además, este vestido es descrito con volantes y cascabeles, elementos que aportan movimiento y sonido al acto que recalcan dicha libertad pues no son representantes de represión.

2.3. Comparación del uso del color verde en la obra dramática y poética de Lorca

Durante este análisis se han observado dos apartados: análisis empírico y análisis simbólico. De este modo, se procederá a comparar estos aspectos y destacar las similitudes y las diferencias que se han encontrado.

Por un lado, dentro del análisis empírico, es notable la mayor presencia del color verde en la obra dramática lorquiana a pesar de que se hayan analizado una mayor cantidad de poemas (veintidós) que de obras teatrales (once). Esto puede quedar justificado debido a la extensión de las composiciones teatrales; de modo que es normal que aparezca en un mayor número de ocasiones.

Asimismo, dentro del teatro se han encontrado cuatro tipos diferentes de

agrupaciones que recogen el tipo de uso del color verde: la naturaleza, la vestimenta, los personajes y los espacios. Mientras, por su parte, dentro de la obra poética se ha distinguido cinco grupos: el propio color verde, la naturaleza, la descripción física, los objetos y la vestimenta. Así pues, el uso del color verde coincide en ambos géneros en tres ocasiones: en la naturaleza –que como ya se sabe es un elemento muy recurrente a la hora de la simbolización, por lo que su continua aparición no es extraña–, en la vestimenta –que en ambos casos comparte su simbolismo– y en la descripción física de los personajes.

Además, dentro de la poesía lorquiana, no se han encontrado combinaciones de colores de colores en un mismo objeto o persona descrita, tal y como sí pasa en el teatro, donde se ha llegado a la conclusión de que se empleaba esta técnica para aportar nueva información y matizarla. Sumado a esto, en una obra de teatro es más probable esta combinación de colores debido a su extensión: permite al autor añadir esa nueva información y desarrollarla; no obstante, en la poesía, al ser tan breve su extensión, se debe centrar en un tema.

Así pues, en la siguiente tabla se muestra de manera resumida los resultados de la comparación de los datos empíricos:

	TEATRO	POESÍA
Número de apariciones del color verde	Mayor	Menor
Clasificación según el uso del color verde (en orden de mayor uso a menor)	Naturaleza, vestimenta, personajes y espacios	Naturaleza, descripción física, color verde como personajes, objetos y vestimenta
Combinación de colores para designar una misma cosa	Sí	No

Por otro lado, dentro del análisis simbólico se ha observado un uso muy parecido de las temáticas: dentro del teatro, Lorca emplea el color verde para simbolizar la vida, la muerte, el deseo, la lujuria, la fecundidad, la rebeldía y la libertad; mientras que en el teatro se ha observado la muerte, el deseo, la rebeldía y la libertad. Como consecuencia, quedan exentos la lujuria y la fecundidad.

Dentro de la temática de la muerte, llama la atención que tan solo en el teatro existe la dualidad de la vida y la muerte en un mismo símbolo. El color verde simboliza la naturaleza y la vida y es así como lo usa Lorca en su primera obra teatral; sin embargo, según avanza su creación literaria este simbolismo comienza a adquirir un significado más oscuro: la muerte. No pasa lo mismo en la poesía recopilada. El primer poema analizado data de 1921, cuatro años más tarde de su primera obra teatral, donde sí que se observa en su plenitud el color verde como símbolo de la muerte; además, de manera continuada. En la poesía, el color verde representa la muerte reiteradamente (excepto en dos ocasiones). Ya en el *Romance sonámbulo*, el propio color verde es la pura representación de la muerte y Lorca no se vale de otros objetos descritos de este color para designar el fin de la vida, sino que emplea este color como un personaje más en la obra.

Por su parte, se ha expuesto que dentro de las obras teatrales aparece el deseo, la lujuria y la fecundidad como una temática conjunta; sin embargo, dentro de la obra poética tan solo se hace alusión al deseo y la lujuria y se suprime la fecundidad. Así como en el teatro esta temática era mayormente protagonizada por los papeles femeninos, en la poesía, esto cambia y se acomoda el foco en los hombres. Más en concreto, en su mirada. Se han encontrado los casos en los cuales tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Oda a Walt Whitman* los ojos verdes de los hombres representan el deseo y la lujuria.

A todo esto se le suma otra temática compartida: la rebeldía y la libertad. Si se presta atención es observable un patrón que tal vez fuera intencionado por Lorca, pues estos temas se encuentran presentes siempre en el atuendo. No obstante, cabe resaltar que esto solo ocurre con las telas de las mujeres. Cuando en una de las obras aparece una mujer vestida de verde implica una figura femenina independiente, pero si el color verde describe el vestuario de un hombre el significado del símbolo pasa a una connotación de muerte y de mal augurio del propio personaje. De esta manera, el verde en el ropaje de una mujer toma un mensaje positivo mientras que en el de los hombres es negativo.

Conviene enfatizar que este símbolo se ha encontrado en la mayoría de las veces acompañado de otros símbolos lorquianos que también se identifican con esta temática como el olivo o el laurel. En el caso de la poesía este símbolo se ha visto ligado a una

descripción física.

	TEATRO	POESÍA
La muerte y la vida	En los comienzos símbolo de vida y según se avanza símbolo de muerte	Únicamente símbolo de muerte
La rebeldía y la libertad	Vestimenta de mujer	
El deseo, la lujuria y la fecundidad	Sí. Relacionado con la naturaleza.	Solo el deseo. Relacionado con el físico

Con todo esto, se han presentado las diferencias y similitudes encontradas respecto al uso que Lorca le da al color verde en su obra tanto poética y dramática, encontrándose en estas la cantidad de veces y lugares de uso y el significado simbólico que adquiere el color según el contexto en el que se encuentra.

CONCLUSIONES

A modo de resumen, en la primera parte del trabajo, se ha expuesto una breve presentación de Lorca, así como un acercamiento a los rasgos más generales e importantes que caracterizan a un símbolo. Los elementos fundamentales que lo caracterizan son: su universalidad, es decir, todo humano es capaz de simbolizar un concepto; su culturalidad, toda cultura posee sus propios símbolos; su carácter delimitado, todo símbolo se encuentra limitado por la lengua en la que se emplee; y su irregularidad semiótica, aunque toda cultura tenga sus símbolos, en ocasiones estos pueden poseer un cambio de significado en casos concretos debido a que también se encuentran sujetos a las experiencias independientes de cada individuo. Todo esto se ha apoyado principalmente en los estudios de Lotman y Beuchot, quienes han aportado una visión completa del símbolo y de su importancia en la literatura a lo largo de toda la historia del ser humano.

La obra literaria de Lorca sirve como un ejemplo sintomático del uso del simbolismo mediante la colorimetría, pues se encuentra presente en sus textos de manera reiterada, por lo que se considera que tienen una gran importancia, no solo en la literatura, sino que especialmente en este autor. Tras este análisis, se ha comprobado la relevancia de la comprensión del color verde en Lorca ya que no adquiere un único significado fijo, sino que posee varios significados que varían según el contexto. Por ejemplo, la existencia de la dualidad de la vida y la muerte. Incluso, se ha observado cómo el color verde no adquiere un mismo significado dentro de una misma obra. Ha llegado a cumplir dos papeles diferentes a pesar de encontrarse próximos; no obstante, se recalca que el significado se encuentra influenciado por el contexto en el que se desarrolla –en este caso, de la escena o temática que se aborda en el momento de la representación–.

La selección de obras realizada ha permitido observar la evolución del tiempo en el simbolismo de Lorca y sus tendencias del significado del color verde. Como se ha mencionado a lo largo del trabajo, uno de los primeros significados del color verde era la vida; sin embargo, con el paso de los años, este adquirió un significado de muerte que poco a poco fue *in crescendo* y terminó por desaparecer esta connotación de la vida y fue sustituida definitivamente por la muerte.

Asimismo, se ha considerado muy importante realizar un estudio objetivo del uso del color verde aparte de reducirlo únicamente a su significado. De este modo, se han podido revelar patrones de uso que Lorca empleaba en el verde a la hora de componer sus escritos y relacionarlos en gran medida con el análisis subjetivo protagonista de este Trabajo de Fin de Grado.

Se debe señalar, que tanto las diferencias como las similitudes se encuentran proporcionadas: no hay una por encima de otra, sino que se encuentran en la misma medida. Coinciden temas como la muerte y la libertad, mientras que el deseo, la lujuria y la fecundidad tan solo se ha encontrado en el género teatral. Igualmente, las agrupaciones también comparten rasgos como la naturaleza y la vestimenta, mientras que existen diferencias a la hora de los objetos, los espacios o el propio uso del color verde visto como un personaje más.

En resumen, el verde cobra una vital importancia en la obra de Federico García Lorca y es un objeto digno de un estudio riguroso y pormenorizado, debido a su gran presencia en las obras lorquianas y en el pasado. Desde hace siglos, el significado del color ha sido estudiado en numerosas ocasiones debido al papel antropológico, etnográfico y psicológico que toma en el pensamiento de las personas y a la manera en que este influye en los individuos incluso a la hora de la toma de decisiones.

Son abundantes las líneas de investigación que se abren a partir de este Trabajo de Fin de Grado que se pueden desarrollar en el futuro. Por ejemplo, a raíz de este estudio resultaría interesante ampliar el número de obras poéticas de Lorca en las que aparezca el color verde y completar este estudio de manera que se puedan obtener conclusiones más rotundas. Además, a partir de este trabajo, es posible comparar la simbología del color verde con otro de los autores simbolistas como, por ejemplo, aquellos ya nombrados anteriormente que influyeron en las obras de Lorca. De esta manera, se conseguiría averiguar con mayor precisión cuál fue el nivel de influencia. Por último, como ya se ha ido señalando, resultaría de gran interés realizar este mismo estudio del uso del color verde en otros colores que hagan presencia en la obra de Lorca e indagar en si también se cumplen patrones y si se hallan similitudes o diferencias.

BIBLIOGRAFÍA

ALADRO VICO, E. (2010). «La estructura de los símbolos», *Perspectivas de la comunicación*, vol. 3, nº2, pp. 134-147.

ARANGO, M.A. (1998). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos.

ARELLANO, J. E. (2009). «Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España», *Cuadernos del Cilha*, nº11, pp. 38-54.

BERNÁNDEZ, M. (2002). «Paul Ricoeur: un acercamiento al símbolo», *Revista del Centro de Investigación*. Universidad de la Salle, vol. 5, nº19, pp. 69-74.

BEUCHOT, M. (2004). *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1969). *Dictionnaire des symboles*. París: Titivillus.

CIRLOT, J.E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

DUCH, L. (2002). *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*. Madrid: Trotta.

EUTIMIO, M. (s.f.). *Sobre un libro de veros: El primer manifiesto poético de Federico García Lorca*. Biblioteca Universal Digital, p. 2. Recuperado de: <https://biblioteca.org.ar/libros/156616.pdf>

GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L. (1976). «La “Residencia de Estudiantes” y su obra», *Revista de Educación*, nº243, pp. 55-63.

GARCÍA LORCA, F. (s.f.). «Canción primaveral», *Libro de poemas*. Recuperado de <https://www.vicentellop.com/TEXTOS/lorca/libropoemas.pdf>

GARCÍA LORCA, F. (1927). *Primeras canciones*. Madrid: Ediciones Héroe.

GARCÍA LORCA, F. (1930). *Mariana Pineda*. Santiago de Chile: Editorial Moderna.

GARCÍA LORCA, F. (1944). *La zapatera prodigiosa*. Buenos Aires: Losada.

GARCÍA LORCA, F. (1953). *Los títeres de cachiporra*. Buenos Aires: Ediciones de Losange.

GARCÍA LORCA, F. (1969). *Obras completas*. Madrid: Ediciones Aguilar.

GARCÍA LORCA, F. (1971). *Doña Rosita la soltera*. Madrid: Espasa – Calpe.

GARCÍA LORCA, F. (1981). *Yerma*. Barcelona: Editorial Bruguera.

GARCÍA LORCA, F. (1986). *Bodas de sangre*. Madrid: Grupo Anaya.

GARCÍA LORCA, F. (1994). «Sobre un libro de versos», *Poesía inédita*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA LORCA, F. (2009). *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Madrid: Luarna Ediciones.

GARCÍA LORCA, F. (2009). *El público*. Madrid: Luarna Ediciones.

GARCÍA LORCA, F. (2014). *El maleficio de la mariposa*. Freeditorial.

GARCÍA LORCA, F. (2017). *Así pasen cinco años*. Madrid: Tauro.

GARCÍA LORCA, F. (2017). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA LORCA, F. (2022). *Canciones*. Madrid: E-Bookarama.ar

GARCÍA LORCA, F. (1980). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.

GARCÍA PEÑA, L.L. (2012). «Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios», *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, pp. 124-138.

GIORDANO, J. (1979). «Darío a la luz del simbolismo», *El simbolismo*. Madrid: Taurus.

GIL LÓPEZ, A. (1986). «Y no hallé cosa en que poner los ojos que no me diera nuevas de la muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, volumen I, nº 433-434, pp. 169-182.

HELLER, E. (2010). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

JACOBI, J. (1947). *La psicología de C.G. Jung*. Madrid: Espasa Calpe.

KATONA, E. (2015). «Nueva York en un poeta», *Colindancias*, nº6, pp. 117-135.

LOTMAN, L. (2003). «El símbolo en el sistema de cultura», *Entretexos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, nº2. Recuperado de <https://israelleon.files.wordpress.com/2010/02/entretexos2.pdf>

LOTMAN, L. (2003). *La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

MONTES AMURIZA, D. (s.f.). *Federico García Lorca. Grandes biografías*. Madrid: Rueda J.M.S.A.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2022). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/cultura?m=form>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2022). Divisa. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/divisa?m=form>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2022). Símbolo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/s%C3%ADmbolo>

RICOEUR, P (1982). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.

RICOEUR, P. (2001). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.

SALAZAR RINCÓN, J. (1999). «*Rosas y mirtos de luna...*» *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

SANZ, J.C. & GALLEGO, R. (2001). *Diccionario del color*. Madrid: Akal.

URRUTIA, J. (1998). «El simbolismo español, resolución del Modernismo», *Iberoamericana*, nº3, pp. 159-170.

ANEXOS

ANEXO I. FRAGMENTOS EXTRAÍDOS DE LA OBRA DRAMÁTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LOS QUE APARECE EL COLOR VERDE

EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA (1919)	• <i>La escena representa un prado verde y humilde bajo la sombra densa de un gran ciprés. Una veredita casi invisible borda sobre la hierba un ingenuo arabesco.</i> (2014: 05) • CURIANITA SILVIA: <i>Reina / seré de este prado verde, / pues tengo amor y riquezas.</i> (2014: 17) • CURIANITO: (...) <i>Tienes el cuerpo frío. Ven conmigo, / que es mi cueva templada / y desde allí verás el prado verde / perderse en la distancia.</i> (2014: 56)
LOS TÍTERES DE CACHIPORRA (1922)	• MOSQUITO: (...) <i>Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las costillas del mundo; bajo la luna verde de las montañas, bajo la luna rosa de las playas.</i> (1953: 19) • <i>El teatrillo representa una plaza de un pueblo andaluz. A la derecha, la casa de la señá Rosita. Debe haber una enorme palmera y un banco. Aparece por la izquierda Cocoliche, rondando, con una guitarra entre las manos y envuelto en una capita verde oscura con agremanes negros. Va vestido con el traje popular de principios de siglo XIX, y tiene puesto con garbo el sombrerillo calañés.</i> (1953: 31) • <i>(Queda la escena sola. La luna ilumina la ancha plaza, Se abre la puerta de la casa de doña Rosita y aparece el adre de ésta vestido de gris, con una peluca color rosa y la cara del mismo color. Don Cristobita viene vestido de verde con un vientre enorme y una poca joroba. Lleva un collar, una pulsera de cascabeles y una porra, que le sirve de bastón.)</i> (1953: 33) • COCOLICHE: <i>(Entre sueños.) ¡Cristobita te pegará, amor mío! Cristobita tiene una panza verde y una joroba verde. Por las noches no te dejará dormir con sus resoplidos. ¡Y yo que te hubiera dado tantos besitos! Qué tristeza cuando te vi con el lazo en el pelo...¡Lo negro bajará hasta los pies!</i> (1953: 47) • <i>Sobre la puerta, un gran corazón de gran tamaño atravesado por siete espadas. Es la mañana. En su zapatería</i>

	<i>está Cansa-Almas sentado en su banco, cosiendo una bota de montar y, esperando junto al silloncillo, Fígaro, vestido de verde, con redecilla negra y tufos, afilando una navaja con un largo suavizador. (1953: 49)</i> • JOVENCITA: <i>(Cantando y tocando los palillos.)</i> Tengo los ojos puestos / en un muchacho, / delgado de cintura, / moreno y alto. / A la flor, / a la pitiflor, a la verde oliva...A los rayos del sol se peina la niña. (1953: 53) • ROSITA: (...) Estando una pájara pinta / sentadita en el verde limón... <i>(Se atraganta.)</i> (1953: 55)
MARIANA PINEDA (1925)	• <i>Telón representando el desaparecido arco árabe de las Cucarachas y perspectiva de la plaza Bibarrambla. La escena estará encuadrada en un margen amarillento, como una vieja estampa, iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste. Una de las casas que se vean estará pintada con escenas marinas y guirnaldas de frutas. Luz de luna, Al fondo, las Niñas cantarán, con acompañamiento, el romance popular. (1930: 11)</i> • AMPARO: En la corrida más grande que se vio en Ronda la vieja. Cinco toros de azabache, con divisa verde y negra. (...) Cinco toros mató; cinco, con divisa verde y negra. (1930: 25) • FERNANDO: Ojo, que es un viejo verde. (1930: 32) • <i>Sala principal en la casa de Mariana. Entonación en grises, blancos y marfiles, como una antigua litografía. Estrado, blanco. Al fondo, una puerta con una corona gris, y puertas laterales. Hay una consola con urna y grandes ramos de flores de seda morada y verde. En el centro de la habitación, un fortepiano y candelabros de cristal. Es de noche. (1930: 55)</i> • CLAVELA: <i>(Se persigna lentamente, y los Niños la imitan, mirándola.)</i> Bendita sea por siempre / la Santísima Trinidad, / y guarde al hombre en la sierra / y al marinero en el mar. / A la verde, verde orilla / del olivarito está... (1930: 57) • CLAVELA: Y a la verde, verde orilla / del olivarito está / una niña morena / llorar que te llorar. (1930: 60) • MARIANA: Un sombrero son una cinta verde y dos de plata. <i>(Lo besa.)</i> (1930: 60) • PEDROSA: <i>(Indiferente.)</i> ¡Muy bien bordada! / De tafetán

	morado y verdes letras. / Allá, en el Albaicín , la recogimos, / y ya está en mi poder como tu vida. / Pero no temas; soy amigo tuyo. (<i>Mariana queda ahogada.</i>) (1930: 97) • MARIANA: (...) Y aunque tu caballo pone / cuatro lunas en las piedras / y fuego en la verde brisa / débil de la primavera, / ¡corre más! ¡Ven a buscarme! (1930: 115) • <i>Entran por el foro todas las Monjas. Tienen la tristeza reflejada en los rostros. Las Novicias 1ª y 2ª están en primer término. Sor Carmen cerca de Marian. Toda la escena irá adquiriendo hasta el final una gran luz extrañísima de crepúsculo granadino. Luz rosa y verde entra por los arcos, y los cipreses se matizan exquisitamente, hasta parecer piedras preciosas. Del techo descende una suave luz naranja, que se irá intensificando hasta el final.</i> (1930: 135)
LA ZAPATERA PRODIGIOSA (1926)	• Personaje: VECINA VERDE • (<i>Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde, el Autor lo inclina y sale de él un chorro de agua. El autor mira un poco cohibido al público y se retira de espaldas lleno de ironía.</i>) (1944: 14) • <i>Al levantarse el telón la Zapatera viene de la calle toda furiosa y se detiene en la puerta. Viste un traje verde rabioso y lleva el pelo tirante, adornado con dos grandes rosas. Tiene un aire agreste y dulce al mismo tiempo.</i> (1930: 22) • ZAPATERO: No me digas...tres meses llevamos casados, yo queriéndote...y tú, poniéndome verde. ¿No ves que ya no estoy para bromas? (1930: 32) • ZAPATERA: (...) Mi cocido, con sus patatas de la tierra, dos pimientos verdes, pan blanco, un poquito magro de tocino, y arrope con calabaza y cáscara de limón para encima, ¡porque lo que es cuidarlo, lo que es cuidarlo, te estoy cuidado a mano! (1930: 49) • NIÑO: (<i>En voz baja y como encantado a la mariposa, canta.</i>) Mariposa del aire, / qué hermosa eres, / mariposa del aire / dorada y verde. / Luz de candil, / mariposa del aire, / ¡quédate ahí, ahí, ahí! / No te quieres parar, / pararte no quieres. / Mariposa del aire / dorada y verde. / Luz de candil, / mariposa del aire, / quédate ahí, ahí, ahí! / ¡Quédate ahí! / Mariposa, ¿estás ahí? (1930: 52) • ZAPATERO: (<i>Malhumorado.</i>) Un lunes por la mañana / a eso de las once y media, / cuando el sol deja sin sombra /los

	juncos y madre selvas, / cuando alegremente bailan / brisa y tomillo en la sierra / y van cayendo las verdes / hojas de las madroñeras, / regaba sus alhelíes / la arisca talabartera. (1930: 90)
AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN (1926)	• <i>Casa de don Perlimplín. Paredes verdes con las sillas y muebles pintados en negro. Al fondo, un balcón por el que se verá el balcón de Belisa. Perlimplín viste casaca verde y peluca blanca llena de bucles. Marcolfa, criada, el clásico traje de rayas.</i> (2009: 03) • PERLIMPLÍN: Perlimplín me mató... ¡Ah, don Perlimplín! Viejo verde, monigote sin fuerzas, tú no podías gozar el cuerpo de Belisa... El cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de ascuas... Yo en cambio amaba tu cuerpo nada más... ¡tu cuerpo!... pero me ha matado... con este ramo ardiente de piedras preciosas. (2009: 42)
EL PÚBLICO (1930)	• <i>Muro de arena. A la izquierda, y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada.</i> (2009: 32) • HOMBRE 3º: No importa. Yo les empujo. Estoy deseando vivir en mi tierra verde, ser pastor, beber el agua de la roca. (2009: 38)
ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS (1931)	• VIEJO: <i>(Interrumpiendo con vehemencia.)</i> Me gusta tanto la palabra recuerdo. Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilos de agua fría. (2017: 01) • AMIGO: Yo prefiero comerla verde, o, mejor todavía, me gusta cortar su flor para ponerla en mi solapa. (2017: 11) • CRIADA: El verde. (2017: 15) • <i>Bosque. Grandes troncos. En el centro, un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado, Una escalerita una tabladillo con el escenario. Al levantarse el telón cruzan entre los troncos dos figuras vestidas de negro, con las caras blancas de yeso y las manos también blancas. Suena una música lejana. Sale el Arlequín. Viste de negro y verde. Lleva dos caretas, una en cada mano y ocultas en la espalda. Acciona de modo rítmico, como un bailarín.</i> (2017: 23) • MUCHACHA: ¡Abajo está! / Banderas de agua verde / lo nombran capitán. (2017: 24)

	• JOVEN: (<i>Agonizante.</i>) Sí, sí. ¡Un poco de chartreuse! Es el chartreuse como una gran noche de luna verde dentro de un castillo donde hay un joven con unas calzas de oro. (2017: 36)
BODAS DE SANGRE (1932)	• MADRE: Nana, niño, nana / del caballo grande / que no quiso el agua. / El agua era negra / dentro de las ramas. Cuando llega al puente / se detiene y canta. / ¿Quién dirá, mi niño, / lo que tiene el agua, / con su larga cola / por su verde sala? (1986: 48) • CRIADA: (<i>La besa entusiasmada y baila alrededor.</i>) Que despierte / con el ramo verde / del laurel florido. / ¡Que despierte / por el tronco y la rama / de los laureles! (1986: 72) • CRIADA: (<i>Moviendo algazara.</i>) Que despierte / con el ramo verde / del amor florido. / ¡Que despierte / por el tronco y la rama de los laureles! (1986: 77) • LEÑADOR 1º: ¡Ay luna sola! / ¡Luna de las verdes hojas! (1986: 104) • (<i>Desaparece entre los troncos, y vuelve la escena a su luz oscura. Sale una anciana totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuros. Lleva los pies descalzos. Apenas su se le verá el rostro entre los pliegues.</i>) (1986: 107) • LEÑADOR 2º: ¡Ay triste muerte! / Deja para el amor la rama verde. (1986: 111) • LEÑADOR 1º: ¡Ay muerte mala! ¡Deja para el amor la verde rama! (1986: 111)
YERMA (1934)	• MARÍA: No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes. (1981: 15) • LAVANDERA 4: Es una inundación de lana. Arramblan con todo. Si los trigos verdes tuvieran cabeza, temblarían de verlos venir. (1981: 32)
DOÑA ROSITA LA SOLTERA (1935)	• ROSITA: Granada, calle de Elvira, / donde viven las manolas / las que se van a la Alhambra, / las tres y las cuatro solas. / Una vestida de verde, / otra de malva, y la otra, / un corselete escocés / con cintas hasta la cola. (1971: 150) • AMA: (<i>Con voz de llanto.</i>) En medio del terciopelo hay una

	fuelle hecha con caracoles de verdad; sobre la fuente, una glorieta de alambre con rosas verdes; el agua de la taza es un grupo de lentejuelas azules, y el surtidor es el propio termómetro. (1971: 169) • AYOLA 1: Más discreto es que la leas tú sola, porque a lo mejor te dice algo verde. (1971: 195) • <i>Sala baja de ventanas con persianas verdes que dan al Jardín del Carmen. Hay un silencio en escena. Un reloj da las seis de la tarde. Cruza la escena el ama con un cajón y una maleta. Han pasado diez años. Aparece la tía y se sienta en una silla baja, en el centro de la escena. Silencio. El reloj vuelve a dar las seis.</i> (1971: 201) • MUCHACHO: Pero claro que me parezco. En carnaval me puse un vestido de mi madre..., un vestido del año de la nana, verde... (1971: 225) • ROSITA: (<i>Melancólica</i>.) Con lazos negros..., y bullones de seda verde Nilo. (1971: 225)
LA CASA DE BERNARDA ALBA (1936)	• AMELIA: Tome usted. (<i>Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.</i>) (2017: 156) • MAGDALENA: ¡Ah! Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral y ha comenzado a voces: “¡Gallinas, gallinas, miradme!” ¡Me he tenido que reír! (2017: 173) • ADELA: (<i>Rompiendo a llorar con ira</i>) ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me podré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! (2017: 180) • LA PONCIA: De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo. (2017: 211)

ANEXO II. POEMAS EXTRAÍDOS DE LA OBRA POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LOS QUE APARECE EL COLOR VERDE

POEMA DEL CANTE JONDO, 1921

MADRUGADA

Pero como el amor
los saeteros
están ciegos.

Sobre la noche **verde**,
las saetas,
dejan rastros de lirio
caliente.

La quilla de la luna
rompe nubes moradas
y las aljabas
se llenan de rocío.

¡Ay, pero como el amor
los saeteros
están ciegos!

DE PROFUNDIS

Los cien enamorados
duermen para siempre
bajo la tierra seca.
Andalucía tiene
largos caminos rojos.
Córdoba, olivos **verdes**
donde poner cien cruces,
que los recuerden.
Los cien enamorados
duermen para siempre.

LA LOLA

Bajo el naranjo lava
pañales de algodón.
Tiene **verdes** los ojos
y violeta la voz.

¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!

El agua de la acequia
iba llena de sol,

en el olivarito
cantaba un gorrión.

¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!

Luego, cuando la Lola
gaste todo el jabón,
vendrán los torerillos.

¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!

CAFÉ CANTANTE

Lámparas de cristal
y espejos **verdes**.

Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.
La llama,
no viene,
y la vuelve a llamar.
Las gentes
aspiran los sollozos.
Y en los espejos **verdes**,
largas colas de seda
se mueven.

CANCIONES (1921-1924)

CANCIÓN PRIMAVERAL

En el monte solitario,
un cementerio de ladea
parece un campo sembrado
con granos de calaveras.

Y han florecido cipreses
como gigantes cabezas
que con órbitas vacías
y **verdosas** cabelleras,
pensativos y dolientes
el horizonte contemplan.

ZARZAMORA CON EL TRONCO GRIS

Zarzamora con el tronco gris,
dame un racimo para mí.

Sangre y espinas. Acércate.
Si tú me quieres, yo te querré.

Deja tu fruto de **verde** y sombra
sobre mi lengua, zarzamora.

Qué largo abrazo te daría
en la penumbra de mis espinas.

Zarzamora ¿dónde vas?
A buscar amores que tú no me das.

ARBOLÉ, ARBOLÉ

Arbolé, arbolé
seco y **verde**.

La niña de bello rostro
está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres,
la prende por la cintura.
Pasaron cuatro jinetes,
sobre jacas andaluzas.
Con trajes de azul y **verde**,
con largas capas oscuras.
“Vente a Granada, muchacha.”
La niña no los escucha.
Pasaron tres torerillos
delgaditos de cintura,
con trajes color naranja
y espada de plata antigua.
“Vente a Sevilla, muchacha.”
La niña no los escucha.
Cuando la tarde se puso
morada, con luz difusa,
pasó un joven que llevaba
rosas y mirtos de luna.
“Vente a Granada, muchacha.”
Y la niña no lo escucha.
La niña del bello rostro
sigue cogiendo aceituna,
con el brazo gris del viento
ceñido por la cintura.

Arbolé arbolé
seco y **verde**.

LAS GENTES IBAN

Las gentes iban
y el otoño venía.

Las gentes
iban a lo **verde**.
Llevaban gallos
y guitarras alegres.
Por el reino
de las simientes.
El río soñaba,
corría la fuente.
¡Salta.
Corazón caliente!
Las gentes
iban a lo **verde**.
El otoño venía
amarillo de estrellas,
pájaros macilentos
y ondas concéntricas.
Sobre el pecho almidonado,
la cabeza.
¡Párate,
corazón de cera!

Las gentes iban
y el otoño venía.

ROMANCE GITANO, 1928**PRECIOSA Y EL AIRE**

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.
El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.
En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.
Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas

y ramas de pino **verde**.

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.
Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.
Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.
Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.
¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento **verde**!
¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por dónde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes.

Preciosa, llena de miedo,
entra en la casa que tiene,
más arriba de los pinos,
el cónsul de los ingleses.
Asustados por los gritos
tres carabineros vienen,
sus negras capas ceñidas
y los gorros en las sienes.
El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.
Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.

REYERTA

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,

bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
Una dura luz de naipe
recorta en el agrio **verde**,
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.
En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.
El toro de la reyerta
se sube por las paredes.
Ángeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Ángeles con grandes alas
de navajas de Albacete.
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.
Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte.

El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.

La tarde loca de higueras
y de rumores calientes
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes.
Y ángeles negros volaban
por el aire del poniente.
Ángeles de largas trenzas
y corazones de aceite.

ROMANCE SONÁMBULO

Verde que te quiero **verde**.
Verde viento. **Verdes** ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo **verde**,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero **verde**.

Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero **verde**.
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo **verde**,
soñando en la mar amarga.

-Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
-Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
-Compadre, quiero morir,
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de Holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
-Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
-Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las **verdes** barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.

Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal
herían la madrugada.

Verde que te quiero **verde**,
verde viento, **verdes** ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
-¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta **verde** baranda!

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo **verde**,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero **verde**,
verde viento, **verdes** ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa
dejadme subir al menos
hasta las altas barandas.

Compadre, quiero morir,
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.

Compadre donde está dime,
donde está esa niña amarga
cuantas veces la esperé
cuantas veces la esperaba.

SAN GABRIEL

II

Anunciación de los Reyes,
bien lunada y mal vestida,
abre la puerta al lucero
que por la calle venía.
El Arcángel San Gabriel,
entre azucena y sonrisa,
bisnieto de la Giralda,
se acercaba de visita.
En su chaleco bordado
grillos ocultos palpitan.
Las estrellas de la noche
se volvieron campanillas.
San Gabriel: Aquí me tienes
con tres clavos de alegría.
Tu fulgor abre jazmines
sobre mi cara encendida.
Dios te salve, Anunciación.
Morena de maravilla.
Tendrás un niño más bello
que los tallos de la brisa.
¡Ay San Gabriel de mis ojos!
¡Gabrielillo de mi vida!
Para sentarte yo sueño
un sillón de clavelinas.
Dios te salve, Anunciación,
bien lunada y mal vestida.
Tu niño tendrá en el pecho
un lunar y tres heridas.
¡Ay San Gabriel que reluces!
¡Gabrielillo de mi vida!
En el fondo de mis pechos
ya nace la leche tibia.
Dios te salve, Anunciación.
Madre de cien dinastías.
Áridos lucen tus ojos,
paisajes de caballista.

El niño canta en el seno
de Anunciación sorprendida.
Tres balas de almendra **verde**
tiemblan en su vocecita.

Ya San Gabriel en el aire
por una escala subía.
Las estrellas de la noche
se volvieron siemprevivas.

PRENDIMIENTO DE ANTOÑITO EL CAMBORIO EN EL CAMINO DE SEVILLA

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de **verde** luna
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.

El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.
Las aceitunas aguardan
la noche de Capricornio,
y una corta brisa, ecuestre,
salta los montes de plomo.
Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
viene sin vara de mimbre
entre los cinco tricornos.

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.

A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonada todos.
Y a las nueve de la noche
le cierran el calabozo,

mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro.

MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil.
Les clavó sobre las botas
mordiscos de jabalí.
En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.
Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,
cuando los erales sueñan
verónicas de alhelí,
voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.

Antonio Torres Heredia.
Camborio de dura crin,
moreno de **verde** luna,
voz de clavel varonil:
¿Quién te ha quitado la vida
cerca del Guadalquivir?
Mis cuatro primos Heredias
hijos de Benamejí.
Lo que en otros no envidiaban,
ya lo envidiaban en mí.
Zapatos color corinto,
medallones de marfil,
y este cutis amasado
con aceituna y jazmín.
¡Ay Antoñito el Camborio,
digno de una Emperatriz!
Acuérdate de la Virgen
porque te vas a morir.
¡Ay Federico García,
llama a la Guardia Civil!
Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca

se volverá a repetir.
Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.
Otros de rubor cansado,
encendieron un candil.
Y cuando los cuatro primos
llegan a Benamejí,
voces de muerte cesaron
cerca del Guadalquivir.

ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAÑOLA

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
La luna y la calabaza
con las guindas en conserva.
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Ciudad de dolor y almizcle,
con las torres de canela.

Cuando llegaba la noche,
noche que noche nochera,
los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas.
Un caballo malherido,
llamaba a todas las puertas.
Gallos de vidrio cantaban
por Jerez de la Frontera.
El viento, vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa,
en la noche platinoche
noche, que noche nochera.

La Virgen y San José
perdieron sus castañuelas,
y buscan a los gitanos
para ver si las encuentran.
La Virgen viene vestida,
con un traje de alcaldesa
de papel de chocolate
con los collares de almendras.
San José mueve los brazos
bajo una capa de seda.
Detrás va Pedro Domecq
con tres sultanes de Persia.
La media luna, soñaba
un éxtasis de cigüeña.
Estandartes y faroles
invaden las azoteas.
Por los espejos sollozan
bailarinas sin caderas.
Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
Apaga tus **verdes** luces
que viene la benemérita.
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Dejadla lejos del mar,
sin peines para sus crenchas.

Avanzan de dos en fondo
a la ciudad de la fiesta.
Un rumor de siemprevivas
invade las cartucheras.
Avanzan de dos en fondo.
Doble nocturno de tela.
El cielo, se les antoja,
una vitrina de espuelas.

La ciudad libre de miedo,
multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles
entran a saco por ellas.
Los relojes se pararon,
y el coñac de las botellas
se disfrazó de noviembre
para no infundir sospechas.
Un vuelo de gritos largos
se levantó en las veletas.

Los sables cortan las brisas
que los cascos atropellan.
Por las calles de penumbra,
huyen las gitanas viejas
con los caballos dormidos
y las orzas de monedas.
Por las calles empinadas
suben las capas siniestras,
dejando atrás fugaces
remolinos de tijeras.

En el Portal de Belén
los gitanos se congregan.
San José, lleno de heridas,
amortaja a una doncella.
Tercos fusiles agudos
por toda la noche suenan.
La Virgen cura a los niños
con salivilla de estrella.
Pero la Guardia Civil
avanza sembrando hogueras,
donde joven y desnuda
la imaginación se quema.
Rosa la de los Camborios,
gime sentada en su puerta
con sus dos pechos cortados
puestos en una bandeja.
Y otras muchachas corrían
perseguidas por sus trenzas,
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra.
Cuando todos los tejados
eran surcos en la tierra,
el alba meció sus hombros
en largo perfil de piedra.

¡Oh ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.

¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente.
Juego de luna y arena.

MARTIRIO DE SANTA OLALLA

II, El Martirio

Flora desnuda se sube
por escalerillas de agua.
El Cónsul pide bandeja
para los senos de Olalla.
Un chorro de venas **verdes**
le brota de la garganta.
Su sexo tiembla enredado
como un pájaro en las zarzas.
Por el suelo, ya sin norma,
brincan sus manos cortadas
que aún pueden cruzarse en tenue
oración decapitada.
Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.
Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas.
Centuriones amarillos
de carne gris, desvelada,
llegan al cielo sonando
sus armaduras de plata.
Y mientras vibra confusa
pasión de crines y espadas,
el Cónsul porta en bandeja
senos ahumados de Olalla

LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS (1934)

LA COGIDA Y LA MUERTE

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.

Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sonos de bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en Punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las **verdes** ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay, qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

POETA EN NUEVA YORK (1940)

NACIMIENTO DE CRISTO

Un pastor pide teta por la nieve que ondula
blancos perros tendidos entre linternas sordas.
El Cristito de barro se ha partido los dedos
en los tilos eternos de la madera rota.

¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!

Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro.
Los vientres del demonio resuenan por los valles
golpes y resonancias de carne de molusco.

Lobos y sapos cantan en las hogueras **verdes**
coronadas por vivos hormigueros del alba.
La luna tiene un sueño de grandes abanicos
y el toro sueña un toro de agujeros y de agua.

El niño llora y mira con un tres en la frente,
San José ve en el heno tres espinas de bronce.
Los pañales exhalan un rumor de desierto
con cítaras sin cuerdas y degolladas voces.

La nieve de Manhattan empuja los anuncios
y lleva gracia pura por las falsas ojivas.
Sacerdotes idiotas y querubes de pluma
van detrás de Lutero por las altas esquinas.

EL NIÑO STANTON

Do you like me?
-Yes, and you?
-Yes, yes.

Cuando me quedo solo
me quedan todavía tus diez años,
los tres caballos ciegos,
tus quince rostros con el rostro de la pedrada
y las fiebres pequeñas heladas sobre las hojas del maíz.
Stanton, hijo mío, Stanton.
A las doce de la noche el cáncer salía por los pasillos
y hablaba con los caracoles vacíos de los documentos,
el vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros
con su casto afán de manzana para que lo piquen los ruseñores.
En la casa donde hay un cáncer
se quiebran las blancas paredes en el delirio de la astronomía
y por los establos más pequeños y en las cruces de los bosques
brilla por muchos años el fulgor de la quemadura.
Mi dolor sangraba por las tardes
cuando tus ojos eran dos muros,
cuando tus manos eran dos países
y mi cuerpo rumor de hierba.
Mi agonía buscaba su traje,
polvoriento. mordida por los perros,
y tú la acompañaste sin temblar
hasta la puerta del agua oscura.
¡Oh mi Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos,
con tu madre fracturada por los herreros de las aldeas,
con un hermano bajo los arcos,

otro comido por los hormigueros,
y el cáncer sin alambradas latiendo por las habitaciones!
Hay nodrizas que dan a los niños
ríos de musgo y amargura de pie
y algunas negras suben a los pisos para repartir filtro de rata.
Porque es verdad que la gente
quiere echar las palomas a las alcantarillas
y yo sé lo que esperan los que por la calle
nos oprimen de pronto las yemas de los dedos.

Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton.
El día que el cáncer te dio una paliza
y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes en la epidemia
y abrió su quebrada rosa de vidrios secos y manos blandas
para salpicar de lodo las pupilas de los que navegan,
tú buscaste en la hierba mi agonía,
mi agonía con flores de terror,
mientras que el agrio cáncer mudo que quiere acostarse contigo
pulverizaba rojos paisajes por las sábanas de amargura,
y ponía sobre los ataúdes
helados arbolitos de ácido bórico.
Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
vete para aprender celestiales palabras
que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida.

Cuando empiece el tumulto de la guerra
dejaré un pedazo de queso para tu perro en la oficina.
Tus diez años serán las hojas
que vuelan en los trajes de los muertos,
diez rosas de azufre débil
en el hombro de mi madrugada.
Y yo, Stanton, yo solo, en olvido,
con tus caras marchitas sobre mi boca,
iré penetrando a voces las **verdes** estatuas de la Malaria.

CEMENTERIO JUDÍO

*Las alegres fiebres huyeron a las maromas de los barcos
y el judío empujó la verja con el pudor helado del interior de
las lechugas.*

Los niños de Cristo dormían
y el agua era una paloma
y la madera era una garza
y el plomo era un colibrí
y aun las vivas prisiones de fuego
estaban consoladas por el salto de la langosta.

Los niños de Cristo bogaban y los judíos llenaban los muros
con un solo corazón de paloma
por el que todos querían escapar.
Las niñas de Cristo cantaban y las judías miraban la muerte
con uno solo ojo de faisán
vidriado por la angustia de un millón de paisajes.

Los médicos ponen en el níquel sus tijeras y guantes de goma
cuando los cadáveres sienten en los pies
la terrible claridad de otra luna enterrada.

Pequeños dolores ilesos se acercan a los hospitales
y los muertos se van quitando un traje de sangre cada día.

Las arquitecturas de escarcha,
las liras y gemidos que se escapan de las hojas diminutas
en otoño, mojando las últimas vertientes,
se apagaban en el negro de los sombreros de copa.

La hierba celeste y sola de la que huye con miedo el rocío
y las blancas entradas de mármol que conducen al aire duro
mostraban su silencio roto por las huellas dormidas de los
zapatos.

El judío empujó la verja,
pero el judío no era un puerto,
y las barcas de nieve se agolparon
por las escalerillas de su corazón.
Las barcas de nieve que acechan
un hombre de agua que las ahogue.
Las barcas de los cementerios
que a veces dejan ciegos a los visitantes.

Los niños de Cristo dormían
y el judío ocupó su litera.
Tres mil judíos lloraban en el espanto de las galerías
porque reunían entre todos con esfuerzo media paloma,
porque uno tenía la rueda de un reloj
y otro un botín con orugas parlantes
y otro una lluvia nocturna cargada de cadenas
y otro la uña de un ruiñón que estaba vivo
y porque la media paloma gemía
derramando una sangre que no era la suya.

Las alegres fiebres bailaban por las cúpulas humedecidas
y la luna copiaba en su mármol
nombres viejos y cintas ajadas.
Llegó la gente que come por detrás de las yertas columnas
y los asnos de blancos dientes
con los especialistas de las articulaciones.

Verdes girasoles temblaban
por los páramos del crepúsculo
y todo el cementerio era una queja

de bocas de cartón y trapo seco.
Ya los niños de Cristo se dormían
cuando el judío, apretando los ojos,
se cortó las manos en silencio
al escuchar los primeros gemidos.

ODA A WALT WHITMAN

Por el East River y el Bronx
los muchachos cantaban enseñando sus cinturas,
con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.
Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

Pero ninguno se dormía,
ninguno quería ser el río,
ninguno amaba las hojas grandes,
ninguno la lengua azul de la playa.

Por el East River y el Queensborough
los muchachos luchaban con la industria,
y los judíos vendían al fauno del río
la rosa de la circuncisión
y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
manadas de bisontes empujadas por el viento.

Pero ninguno se detenía,
ninguno quería ser nube,
ninguno buscaba los helechos
ni la rueda amarilla del tamboril.

Cuando la luna salga
las poleas rodarán para tumbar el cielo;
un límite de agujas cercará la memoria
y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambres y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de sus anémonas manchadas?

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja,

enemigo del sátiro,
enemigo de la vida
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.
Ni un solo momento, hermosura viril
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo.

Ni un sólo momento, Adán de sangre, macho,
hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,
porque por las azoteas,
agrupados en los bares,
saliendo en racimos de las alcantarillas,
temblando entre las piernas de los chauffeurs
o girando en las plataformas del ajeno,
los maricas, Walt Whitman, te soñaban.

¡También ese! ¡También! Y se despeñan
sobre tu barba luminosa y casta,
rubios del norte, negros de la arena,
muchedumbres de gritos y ademanes,
como gatos y como las serpientes,
los maricas, Walt Whitman, los maricas
turbios de lágrimas, carne para fusta,
bota o mordisco de los domadores.

¡También éste! ¡También! Dedos teñidos
apuntan a la orilla de tu sueño
cuando el amigo come tu manzana
con un leve sabor de gasolina
y el sol canta por los ombligos
de los muchachos que juegan bajo los puentes.

Pero tú no buscabas los ojos arañados,
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo
que llevan los maricas en coches y terrazas
mientras la luna los azota por las esquinas del terror.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.

Porque es justo que el hombre no busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.
Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,
la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
por vena de coral o celeste desnudo.
Mañana los amores serán rocas y el Tiempo
una brisa que viene dormida por las ramas.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whítman,
contra el niño que escribe
nombre de niña en su almohada,
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la oscuridad del ropero,
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
ni contra los hombres de mirada **verde**
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo,
madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno.
Contra vosotros siempre,
Faeries de Norteamérica,
Pájaros de la Habana,
Jotos de Méjico,
Sarasas de Cádiz,
Ápios de Sevilla,
Cancos de Madrid,
Floras de Alicante,
Adelaidas de Portugal.

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
Esclavos de la mujer, perras de sus tocadores,
abiertos en las plazas con fiebre de abanico
o emboscadas en yertos paisajes de cicuta.

¡No haya cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.
¡No haya cuartel! ¡Alerta!
Que los confundidos, los puros,

los clásicos, los señalados, los suplicantes
os cierren las puertas de la bacanal.

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
con la barba hacia el polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.
Duerme, no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

LA TARARA

La Tarara, sí;
la tarara, no;
la Tarara, niña,
que la he visto yo.

Lleva la Tarara
un vestido **verde**
lleno de volantes
y de cascabeles.

La Tarara, sí;
la tarara, no;
la Tarara, niña,
que la he visto yo.

Luce mi Tarara
su cola de seda
sobre las retamas
y la hierbabuena.

Ay, Tarara loca.
Mueve, la cintura
para los muchachos
de las aceitunas.

